



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mandoliny: Die Halslaute Südwestmadagaskars

Verfasserin

Elisabeth Magesacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

Meinen Eltern

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei allen Personen bedanken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Zunächst danke ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer für das zur Verfügung gestellte Material und die Unterstützung bei der Erstellung dieser Arbeit. Ihm und Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann gilt Dank für die Organisation und Durchführung der Exkursion nach Madagaskar im Sommersemester 2007, die mich zur weiteren Auseinandersetzung mit der Musik Madagaskars angeregt und zur Themenwahl der vorliegenden Arbeit geführt hat.

Für die Recherche meines Themas habe ich gemeinsam mit meinen StudienkollegInnen Cornelia Gruber, Johanna Stöckl und Thomas Hovden eine dreimonatige Feldforschung in Südwestmadagaskar durchgeführt. Ihnen sei gedankt für ihre Zusammenarbeit, für Diskussionen, Anregungen und eine großartige Zeit in Madagaskar. Auch sei hier nochmals August Schmidhofer für seine Unterstützung bei der Planung und Durchführung der Forschungsreise dankend erwähnt.

Davonjy, Niri, unserem Übersetzer und Begleiter Clarc sowie den restlichen Familienmitgliedern sei herzlich für die freundliche Aufnahme und Unterstützung während des Forschungsaufenthaltes in Belamoty gedankt. Des Weiteren danke ich allen MusikerInnen und InformantInnen in Madagaskar für ihre freundliche Zusammenarbeit mit uns *vazahas* – besonderer Dank gilt Soalia für die Herstellung meiner *mandoliny*.

Auch möchte ich mich bei allen meinen Freunden und Freundinnen, besonders bei Conny, Johanna, Denis, Brigitte, Mareike, Lena und Ilse für Korrekturlesearbeiten, offene Ohren und Motivation bedanken. Besonderer Dank gebührt Conny für Diskussionen, Anregungen sowie fachliche und mentale Unterstützung während der Verfassung dieser Arbeit.

Der größte Dank jedoch gilt meiner Familie, besonders meinen Eltern, auf deren Rückhalt ich immer zählen kann und die mich durch ihre Unterstützung in meiner Arbeit bestärken.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Quellen und Diskussion der Quellenlage	5
2.1 <i>Mandoliny</i> oder <i>kabôsy</i> ? Eine Begriffsklärung	5
2.2 Verwendete Quellen	9
2.2.1 Schriftliche Quellen	10
2.2.2 Feldforschung in der Gemeinde Belamoty und Umgebung (Südwestmadagaskar), 2008	11
2.3 Zum Verhältnis zwischen der Beliebtheit des Instruments und seiner Repräsentation in den Quellen	12
3 Beschreibung des Forschungsgebietes	15
3.1 Die Musik des Südens und Westens Madagaskars	15
3.2 Belamoty und Umgebung	19
3.2.1 Geografische Lage und Infrastruktur	19
3.2.2 Musiklandschaft	21
4 Zur Entstehung, Entwicklung und Verbreitung der madagassischen <i>kabôsy</i> - und <i>mandoliny</i> -Tradition	26
4.1 Organologische Einteilung: Die Halslaute in Madagaskar	26
4.2 Die Einfuhr der Lauten nach Madagaskar	27
4.3 Entstehung der <i>kabôsy</i> -Tradition	30
4.3.1 Arabische und europäische Einflüsse: arabische <i>kabôsy</i> , Mandoline und Gitarre	30
4.3.2 Aufgriff und Malgaschisierung: Entstehung der <i>kabôsy</i> - und Gitarrentradition	34
4.4 Zum gegenwärtigen Stand: „instrument à mille formes et dimensions“	37
4.4.1 Hochland: Die „moderne <i>kabôsy</i> “	40
4.4.2 Süden: Das Hirteninstrument <i>kabôsy</i> und die <i>mandoliny</i>	43

5	Bauweise der <i>mandoliny</i>	47
5.1	Zur Herstellung von „home-made-Instrumenten“ in der Gemeinde Belamoty	47
5.2	Die Bauweise der <i>mandoliny</i> am Beispiel zweier Instrumente	49
5.2.1	Methodische Vorgehensweise	49
5.2.2	<i>Mandoliny</i> -Bau: Beispiel 1	53
5.2.3	<i>Mandoliny</i> -Bau: Beispiel 2	67
5.3	Bezeichnungen der Instrumententeile der <i>mandoliny</i>	74
5.4	Fazit: Die <i>mandoliny</i> – „a very rudimentary instrument“ ?	76
5.1	Methodologische Reflexion: Zur Bedeutung der Beobachtung des Herstellungsprozesses der <i>mandoliny</i>	80
6	Die <i>mandoliny</i> im Kontext	86
6.1	Übersicht über die aufgenommenen <i>mandoliny</i> -Gruppen	86
6.2	Die <i>mandoliny</i> -Spieler	87
6.3	Die Spielweise der <i>mandoliny</i>	88
6.4	Zusammensetzung der <i>mandoliny</i> -Gruppen	90
6.5	Musikalische Kontexte der <i>mandoliny</i>	91
6.5.1	Zur Einteilung der Kontexte	91
6.5.2	Die <i>mandoliny</i> im Rahmen zeremonieller Kontexte	92
6.5.3	Die <i>mandoliny</i> in nicht-zeremoniellen Kontexten	99
6.5.4	Die <i>mandoliny</i> in der medial verbreiteten Musik am Beispiel der Gruppe Hazolahy	101
6.6	Fazit	102
7	Zusammenfassung	104
8	Conclusio und Ausblick	106
	Quellenverzeichnis	111
	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	117
	Abstract	121
	Lebenslauf	122

1 Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist ein Instrument Südwestmadagaskars: Die Halslaute *mandoliny*. Bereits hier sei darauf hingewiesen, dass es sich bei der Bezeichnung *mandoliny* um eine regionale Benennung handelt, die nur in Südwestmadagaskar gebräuchlich ist. Der in Madagaskar selbst sowie in der Literatur weitaus häufiger verwendete Begriff für jenen Halslautentypus, der fast im ganzen Land verbreitet ist, lautet *kabôsy*¹. Beziehung, Verbindung und Abgrenzung dieser beiden Begriffe werden in Kapitel 2.1 noch näher erläutert.

Zur Entstehung der Themenwahl

Der Impuls für die Themenwahl dieser Arbeit war die Teilnahme an einer dreiwöchigen Exkursion nach Madagaskar unter der Leitung von Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer und Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann vom Institut für Musikwissenschaft im Sommersemester 2007. Die Exkursion führte uns zuerst in die Hauptstadt Antananarivo, später in den Südwesten Madagaskars, in die Provinz Tuléar, wo die *mandoliny* sehr verbreitet ist. Bereits während dieses ersten Forschungsaufenthaltes in Madagaskar konnte ich feststellen, dass die *mandoliny* ein in dieser Region sehr häufig anzutreffendes Instrument ist, das in verschiedenen musikalischen Kontexten eingesetzt wird. Diese Exkursion, die mir einen Einblick in die Musik Madagaskars sowie in die ethnomusikologische Feldforschung ermöglichte und meine Begeisterung für madagassische Musik entfachte, regte mich zur weiteren Beschäftigung mit Musikinstrumenten, speziell mit Lauteninstrumenten in Madagaskar an.

Im Sommer 2008 führte ich gemeinsam mit meinen StudienkollegInnen Cornelia Gruber, Thomas Hovden und Johanna Stöckl eine dreimonatige Teamfeldforschung in Madagaskar durch, während der wir uns ca. neun Wochen im Dorf Belamoty in der Provinz Tuléar im Südwesten Madagaskars aufhielten. Ausgehend von diesem Dorf, das wir bereits während der Universitätsexkursion 2007 besucht hatten, suchten wir auch umliegende Dörfer in diesem Gebiet auf.

Bereits während der ersten Phase unserer Feldforschung, in der wir uns einen Überblick über die vorhandenen Musikinstrumente in unserem Forschungsgebiet verschafften, wurde

¹ Für dieses Instrument, dessen Schreibweise in der Literatur sehr uneinheitlich ist (siehe Schmidhofer 1994: 189), wird in dieser Arbeit die einheitliche Schreibweise *kabôsy* gewählt.

die während der Exkursion getroffene Einschätzung, die *mandoliny* sei ein in dieser Region sehr häufig anzutreffendes Instrument, bestätigt. Besonders *mandoliny*-Gruppen, Ensembles bestehend aus mehreren *mandoliny*-Spielern, die häufig für verschiedene Feste (Hochzeiten, Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy* etc.) engagiert werden, waren in fast jedem von uns besuchten Dorf in dieser Region vorzufinden. So war es möglich, mit einer großen Zahl an *mandoliny*-Musikern in Kontakt zu treten. In Gesprächen mit MusikerInnen und InformantInnen zeigte sich, dass sich die *mandoliny* besonders bei jungen Menschen großer Beliebtheit erfreut: Viele der Informanten und Informantinnen nannten die *mandoliny* als ihr Lieblingsinstrument oder das Instrument, das sie gerne spielen würden. Auch konnten wir feststellen, dass die *mandoliny* in verschiedenen musikalischen Kontexten sowohl solistisch, als auch in der genannten Ensembleformation eingesetzt wird. Auffallend war weiter, dass dieses Instrument in seiner Bauweise sehr unterschiedliche Ausführungen haben kann, so fanden wir Instrumente vor, die sich in Größe, Formgebung, Saitenanzahl und Stimmung stark voneinander unterschieden. Durch die geführten Gespräche wurde mir klar, dass sich eine nähere Auseinandersetzung mit diesem sehr vielfältigen und komplexen Thema lohnt. Aufgrund der besonderen Faszination, die dieses Instrument auf mich ausübte, entschloss ich mich zur Spezialisierung auf die *mandoliny*.

Thema und Ziel der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Halslaute *mandoliny* zu portraitieren. Dabei soll folgenden Fragen nachgegangen werden:

Wie verliefen Entstehungsgeschichte, Verbreitung und Entwicklung der *mandoliny*- bzw. *kabôsy*-Tradition in Madagaskar?

Wie verläuft der Herstellungsprozess einer *mandoliny*?

In welchen musikalischen Kontexten wird die *mandoliny* eingesetzt? Welche Funktion hat das Instrument in den verschiedenen Kontexten?

Alle bereits genannten Fragen stehen in Zusammenhang mit der Frage nach der Beliebtheit und Verbreitung des Instruments im Gebiet Südwestmadagaskar: Welche Faktoren sind für die große Beliebtheit und Verbreitung der *mandoliny* in diesem Gebiet verantwortlich?

Des Weiteren gibt die Auseinandersetzung mit diesem Instrument Einblick in die Musikkultur und Musizierpraxis, in musikalische Entwicklungen und deren

Veränderungen in der Region Belamoty und Umgebung – Themen, die im Zuge dieser Arbeit immer wieder gestreift werden.

Der geografische Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist, wie dies bereits durch die Verwendung der regional gebräuchlichen Bezeichnung *mandoliny* im Titel impliziert wird, der Südwesten Madagaskars. Der Fokus liegt hier besonders auf dem Gebiet Belamoty und Umgebung, da hier eine Feldforschung durchgeführt wurde. Dennoch wird im Zuge der Darstellung der Geschichte des Instruments und seiner Verbreitung auch auf andere Regionen Madagaskars Bezug genommen.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beginnt im Kapitel „Quellen und Diskussion der Quellenlage“ mit einer Begriffsklärung der beiden Bezeichnungen *kabôsy* und *mandoliny*, die, wie eingangs erwähnt, für die Halslaute verwendet werden. Im Anschluss werden die für diese Arbeit wichtigsten Quellen einschließlich der Feldforschung 2008 kurz präsentiert. Abschließend soll das Verhältnis zwischen der großen Verbreitung bzw. Beliebtheit des Instruments und seiner Unterrepräsentation in den Quellen diskutiert werden – mögliche Hypothesen, warum die *mandoliny* in der Literatur bislang wenig behandelt wurde, werden hier dargelegt.

Zum besseren Verständnis der Musiklandschaft wird im Kapitel „Beschreibung des Forschungsgebietes“ ein kurzer Überblick über die musikalischen Konzepte und Formen der betreffenden Region gegeben. Dabei soll zuerst die Musik des Südens und Westens Madagaskars, danach genauer das Gebiet Belamoty und Umgebung, wo die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Feldforschung 2008 durchgeführt wurde, beschrieben werden.

Im vierten Kapitel wird die Entstehung, Entwicklung und Verbreitung der madagassischen *kabôsy*- und *mandoliny*-Tradition, soweit es die Quellen zulassen, aufgerollt.

Im Kapitel „Bauweise der *mandoliny*“ wird der Herstellungsprozess der *mandoliny* anhand zweier Beispiele, die während des Forschungsaufenthaltes 2008 dokumentiert wurden, aufgezeigt. Die Arbeitsschritte bis zur Fertigstellung der Instrumente werden beschrieben und als Ergänzung zur verbalen Beschreibung mit ausgewählten Fotos dargestellt. Die in Interviews erhobenen Bezeichnungen der Instrumententeile der *mandoliny* werden mithilfe

einer Grafik präsentiert. Im Anschluss daran werden die beiden Bauvorgänge einem Vergleich unterzogen und die Charakteristika dieses Instrumentenbaus diskutiert. Am Ende dieses Kapitels soll weiter erläutert werden, inwiefern die Methode der Beobachtung des Instrumentenbaus beziehungsweise inwiefern Informationen über den Herstellungsprozess zum weiteren Verständnis für das Instrument *mandoliny* beitragen können.

Im Kapitel „Die *mandoliny* im Kontext“ soll ausgehend von Aufnahmen, die während der Feldforschung 2008 gemacht wurden, erläutert werden, wie sich die Gruppe der *mandoliny*-Spieler in Bezug auf Alter und Geschlecht definiert und wie die *mandoliny* gespielt wird: Hier wird die Spielweise des Instruments beschrieben sowie, in welchen Konstellationen mit anderen Instrumenten die *mandoliny* eingesetzt wird. Anschließend werden die musikalischen Kontexte, in denen die *mandoliny* vorzufinden ist, beschrieben und ihre Funktion in den verschiedenen Kontexten wird erläutert.

Abschließend (siehe Kap. 8) werden nochmals die Faktoren angeführt und diskutiert, die für die große Verbreitung und Beliebtheit der *mandoliny* in dieser Region verantwortlich sind.

2 Quellen und Diskussion der Quellenlage

2.1 *Mandoliny* oder *kabôsy*? Eine Begriffsklärung.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, existieren für das Instrument *mandoliny*, das nach der Instrumentenklassifikation von Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs in die Familie der Halslauten einzuordnen ist (siehe v. Hornbostel, Sachs 1914: 579), in der Literatur und im mündlichen und schriftlichen Sprachgebrauch in Madagaskar zwei Bezeichnungen: Während unseres Forschungsaufenthaltes in Südwestmadagaskar 2008 wurde das Instrument von MusikerInnen und InformantInnen dieser Region ausschließlich als *mandoliny* bezeichnet. Wer diesen Begriff jedoch in der Literatur sucht, wird entweder gar nicht fündig, oder findet den Begriff meist neben dem folgenden: *kabôsy*. Zum Beispiel: „Das heute in Madagaskar verbreitetste Musikinstrument ist eine einfache Halslaute (*kabôsy*, *mandoliny* [...]) mit 1-6 Saiten.“ (Schmidhofer 1996: 1535) Diese synonyme Verwendung der beiden Bezeichnungen für diesen Instrumententypus lässt den Leser oder die Leserin oft ratlos darüber zurück, ob es sich bei diesen Instrumenten nun um dasselbe handelt oder nicht – und wie sich die Instrumente voneinander unterscheiden lassen.

Da es für diese Arbeit sinnvoll und notwendig erscheint, eine Entscheidung zugunsten der einheitlichen Verwendung des Begriffs *mandoliny* zu treffen, soll ihr an dieser Stelle eine kurze, begründende Klärung beider Begriffe vorangestellt werden. Diese definitorische Abhandlung ist für ein Verständnis der Gebrauchsart der verschiedenen Quellen (im Titel der Arbeit wird der Begriff *mandoliny* verwendet, in den Quellenverweisen wird jedoch häufig der Begriff *kabôsy* genannt) und für den weiteren Verlauf dieser Arbeit von grundlegender Bedeutung. Genauer zur Entstehung der Begriffe findet sich in Kapitel 4 im Zuge der Beschreibung der Geschichte des Instruments.

Es existieren also zwei Bezeichnungen für das in dieser Arbeit thematisierte Instrument, von denen *mandoliny* der Begriff ist, der von den MusikerInnen in Südwestmadagaskar verwendet wird und *kabôsy* jener ist, der in der Literatur häufiger Verwendung findet.

Bei dem Begriff *mandoliny* handelt es sich um eine regionale Bezeichnung, die nur in Südwestmadagaskar verwendet wird. Der Begriff verrät seine regionale Herkunft außerdem durch das *y* am Wortende, welches kennzeichnend für die Dialekte der Küstenregionen ist (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch). August Schmidhofer verwendet die Bezeichnung *mandoliny* zusätzlich im Zusammenhang mit dem Auftreten dieses Instruments in Ensembles bestehend aus drei, vier, seltener fünf Lauten (vgl. Schmidhofer

1994: 185). Diese *mandoliny*-Ensembles sind in Südwestmadagaskar sehr verbreitet und der Einsatz der *mandoliny* in der genannten Formation ist typisch für diese Region (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch).

Nach August Schmidhofer stammt die Bezeichnung *mandoliny* vermutlich von den Betsileo, die aus dem südlichen Hochland, wo die europäische Mandoline sehr verbreitet gewesen war, in den Südwesten zuzogen (vgl. Schmidhofer 1994: 185). Von einem Zusammenhang zwischen der Bezeichnung *mandoliny* und den europäischen Instrumenten Mandoline und Gitarre geht auch Sylvie Clerfeuille aus: „À cause de sa ressemblance avec la guitare ou la mandoline, on l’appelle dans le sud *guitara* ou *mandaliny*.“ (Clerfeuille 2004: 401)

Die Schreibweise des Begriffs *mandoliny*, wie bereits bei den oben genannten Zitaten sichtbar wird, ist in der Literatur uneinheitlich: *Mandaliny* (Randrianary 2001, Clerfeuille 2004), *mandaly* (Randrianary 2007a, Mallet 2009) oder *mandoliny* (Schmidhofer 1994) werden verwendet.

Kabôsy ist nach August Schmidhofer (1994: 179) hingegen der in Madagaskar „bis heute in den meisten Gebieten gebräuchliche Name des Instruments“. Dieser Begriff, der auch in der Literatur weitaus prominenter ist, bezeichnet hingegen nicht nur die Halslauten in Südwestmadagaskar: Die Halslauten sind in fast ganz Madagaskar verbreitet und (mit Ausnahme der Provinz Antsiranana im Norden des Landes) in fast jedem Dorf zu finden (vgl. Schmidhofer 1994: 179). Sie unterscheiden sich in Stimmung und Größe teilweise erheblich voneinander (vgl. Schmidhofer 1994: 185), ihr gemeinsamer Name ist jedoch *kabôsy*.

Victor Randrianary drückt dies so aus: „KABÔSY : instrument à mille formes et dimensions, en général il s’agit d’un luth court. Confronté aux différents apports, le *kabôsy* emprunte des formes et des appellations différentes telles que *mandolina*, *guitara*, etc.“ (Randrianary 2001: 154)

An anderer Stelle definiert Randrianary den Begriff *kabôsy* als allgemeine Bezeichnung für die Lauten in Madagaskar, die Bezeichnung *mandoliny* als eine, die im Zusammenhang mit den europäischen Instrumenten steht und von den Antanosy verwendet wird:

„In Madagascar in general, and more particularly with the Antanosy, there are a great variety of different forms of lute. Kabosy is their generic name. [...] Due to its closeness to the guitar and the mandolin, the Antanosy often call their instrument *mandaly*.“ (Randrianary 2007a: 14)

So ist *kabôsy* eine Art Sammel- oder Überbegriff für Halslauten unterschiedlicher Stimmungen, Größen und Formen in ganz Madagaskar, während die Bezeichnung *mandoliny* bereits Hinweise auf die Region Südwestmadagaskar gibt. Unter dem Begriff *kabôsy* können sich nicht nur Halslauten aus verschiedenen Regionen Madagaskars verbergen, sondern auch Instrumente aus unterschiedlichen musikalischen Traditionen gemeint sein: Wie in Kapitel 4 zur Geschichte der Lauten noch näher erläutert wird, existiert etwa auch eine *kabôsy* arabischer Prägung (eine Tradition, die mit den Arabern nach Madagaskar kam, jedoch von den Madagassen nicht weiter verfolgt wurde – was jedoch erhalten blieb, war der Name *kabôsy*). Die madagassische *kabôsy* selbst entstand wahrscheinlich durch das Nachbauen von Lauteninstrumenten und verbreitete sich in ganz Madagaskar, wo unterschiedliche musikalische Traditionen entstanden.

Im Süden des Landes galt bzw. gilt die *kabôsy* als das Instrument der Bara, die solistisch zur Gesangsbegleitung eingesetzt wurde bzw. wird. Die *mandoliny* hingegen wird häufig in Ensembles und weniger zur Gesangsbegleitung eingesetzt, kann aber auch solistisch Verwendung finden. Im Hochland wiederum hat ein Prozess einer gewissen Standardisierung eingesetzt – als dessen Resultat findet sich hier eine „moderne *kabôsy*“ (oft auch als *kabosa* oder *kabaosa* bezeichnet), die sich in ihrer äußeren Gestalt, ihrer Stimmung, der Anzahl der Saiten und ihrem musikalischen Einsatzbereich von den selbstgebaute Lauteninstrumenten im Süden unterscheidet.

Für den Umgang mit den für diese Arbeit herangezogenen Quellen bedeutete diese begriffliche Diversität nun, dass jede einer kritischen Prüfung unterzogen werden musste, da einerseits durch die Verwendung des Begriffs *kabôsy* in der Literatur ohne genauere Angaben zu Region, Stimmung, musikalischer Tradition etc. nicht klar ist, welches Instrument genau gemeint ist, andererseits die *mandoliny* durch die Bezeichnung *kabôsy* nicht automatisch ausgeschlossen wird (da dieser Begriff wie bereits erläutert nur in der Region Südwestmadagaskar mündlich verwendet wird, in der Literatur aber seltenerer aufscheint).

Ein synonyme Gebrauch der Begriffe in den Quellen konnte daher in Einzelfällen angenommen werden (so konnte bei selbstgebaute Lauteninstrumenten in der Region Südwestmadagaskar, die im Ensemble eingesetzt werden, davon ausgegangen werden, dass hier die *mandoliny* beschrieben wird), war aber nicht zwingend gegeben.

Für die erwähnte kritische Quellenprüfung seien hier die Kategorien angeführt, nach denen die verwendeten Begriffe innerhalb der Texte untersucht wurden – mit dem Ziel, eine eindeutige Identifikation der gemeinten Begriffe zu gewährleisten:

Die Datierung des Instruments bzw. seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten musikalischen Tradition

Gehört das Instrument der Tradition der arabischen *kabôsy*, der *kabôsy* der Bara, die hier vor allem solistisch zur Gesangsbegleitung eingesetzt wird oder der Tradition der modernen *kabôsy* an, handelt es sich nicht um die *mandoliny*. Um dies festzustellen, wenn sich im Text keine Hinweise auf die Zugehörigkeit der musikalischen Tradition finden – dies ist der nächste Kriterienpunkt – und nur allgemein von *kabôsy* die Rede ist, können die Beschreibung des Instruments (Stimmung, Saitenanzahl, Formgebung) sowie der musikalische Einsatzbereich Hinweise liefern.

Die Region

Ist von selbstgebauten Lauteninstrumenten in Südwestmadagaskar die Rede, die im Ensemble eingesetzt werden, ist davon auszugehen, dass es sich hier um die *mandoliny* handelt.

Die Schreibweise

Die Schreibweise kann ebenfalls Hinweise auf die betreffende Region geben, so ist das y kennzeichnend für die Küstendialekte, im Hochland wird das Instrument häufiger mit der Endung a bezeichnet (*kabosa*, *kabaosa*). Jedoch muss beachtet werden, dass die Schreibweise auch auf die Herkunft des Verfassers des Textes zurückzuführen ist (so verwendet ein Verfasser, der aus dem Hochland stammt, den Begriff *kabosa* möglicherweise auch für Lauteninstrumente aus dem Süden). Hier muss unterschieden werden, ob es sich um leicht abweichende Dialektvarianten handelt, die je nach Region variieren können – *kabosa*, *kabôsy*, *kabaosy*, *kabaosa* u.a. (vgl. Schmidhofer 1994: 189) und Hinweise auf die betreffende Region geben können, oder aber, ob die jeweilige Schreibweise darauf zurückzuführen ist, dass die Orthographie des Begriffs *kabôsy* in der Literatur sehr uneinheitlich ist (vgl. Schmidhofer 1994: 189): *Kabosa* (Beyer 1996), *kabaosa* (Zakaria 1996), *kabôsy* (Schmidhofer 1994), *kabosy* (Randrianary 2007a) und nicht zwingend Hinweise auf die Region des Instruments, sondern vielmehr auf die Region

und Tradition, aus welcher der oder die VerfasserIn der Quelle stammt. Da die Wahl der Schreibweise dem Autor/der Autorin obliegt, ist es häufig nicht zielführend, ihr allzu viel Bedeutung beizumessen.

Alle diese Kontrollkriterien wurden bei der Analyse der herangezogenen Texte beachtet, um mit einer hohen Wahrscheinlichkeit entscheiden zu können, welches Instrument im Einzelfall tatsächlich gemeint ist. So konnte oftmals begründet festgestellt werden, dass es sich bei einem als *kabôsy* bezeichneten Instrument eigentlich um eine *mandoliny* und damit um den Forschungsgegenstand dieser Arbeit handelte. Die Begriffe *kabôsy* und *mandoliny* lassen sich nicht immer klar voneinander trennen – dies muss bei der Arbeit mit den Quellen beachtet werden. Bei der Recherche ist es also notwendig, sich nicht auf Begrifflichkeiten zu fixieren, da diese in ihrer Definition offen sind und eine breitere Bedeutung haben können. Es ist daher notwendig, die Quelle analytisch zu betrachten und sich nicht davon abschrecken zu lassen, dass der Begriff eben weniger häufig in Erscheinung tritt als *kabôsy*.

2.2 Verwendete Quellen

Die Quellenlage über das Instrument *mandoliny* kann als nicht sehr ergiebig bezeichnet werden. Die Informationen über diesen Instrumententypus sind in den schriftlichen Quellen zur Musik Madagaskars meist sehr verstreut – so wird die *mandoliny* bzw. *kabôsy* in vielen Texten kurz erwähnt, nähere Informationen zum Instrument, zu seiner Spielweise, zu den musikalischen Kontexten etc. finden sich jedoch selten.

In gewisser Weise erschwert wird die Recherche durch die bereits eingangs erwähnte uneinheitliche Terminologie in der Literatur und durch die Tatsache, dass die Bezeichnung *mandoliny* eine regional in Südwestmadagaskar verwendete Bezeichnung ist. Beachtet man die oben genannten Kontrollpunkte bei der kritischen Quellenprüfung und schränkt sich bei der Recherche nicht nur auf den Begriff *mandoliny* ein, finden sich in Texten über selbst gebaute Lauteninstrumente *kabôsy* jedoch Informationen, die auch für die *mandoliny* gelten.

Nicht zu unterschätzende Quellen sind CD-Beihefte, da sich hier häufig konkrete Informationen zu den verwendeten Instrumenten finden, sowie Bild- und Videoquellen (z.B.: Fotos oder Musikvideos), da ein visueller Eindruck häufig wertvoller für die Unterscheidung *kabôsy* oder *mandoliny* ist, als eine Beschreibung.

2.2.1 Schriftliche Quellen

Eine für die gesamte Arbeit sehr wichtige Quelle ist der Artikel „Kabôsy, mandoliny, gitara. Zur Entwicklung neuerer Populärmusikformen in Madagaskar“ (1994) von August Schmidhofer, da hier verschiedene Aspekte, wie Bauweise, Spielweise, musikalische Kontexte, Entwicklungsgeschichte etc. der Lauten *kabôsy* bzw. *mandoliny* behandelt werden.

Für die Beschreibung des Forschungsgebietes war neben Beobachtungen und Informationen, die durch Interviews vor Ort erhoben wurden, besonders die Publikation „Plan Communal de Developpement de la Commune Rural de Belamoty“ der „Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud“ (2003) sehr nützlich, aus der statistische Informationen über das Forschungsgebiet (Bevölkerungszahl, Infrastruktur etc.) entnommen werden konnten.

Um die Geschichte der Lauteninstrumente darzustellen, wurde insbesondere die Artikel von Christian Poché (2001) im „New Grove Dictionary of Music and Musicians“ und Norbert Beyer (1996) in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ herangezogen. In diesem Zusammenhang ist auch Ulrich Wegner zu nennen, der in „Afrikanische Saiteninstrumente“ (1984) den Prozess der Instrumentenentwicklung und -verbreitung sehr detailliert behandelt.

Victor Randrianary gibt in „Madagascar. Les Chants d'une île“ (2001) einen Überblick über die Musik Madagaskars und geht auch auf die Instrumente ein; weitere Informationen über die Musikinstrumente Madagaskars finden sich u.a. in Michel Domenichini-Ramiaramananas „Des instruments de Musique de Madagascar“ (1980). Das 1996 publizierte „Premier livre de Kabaosa Malagasy“ von Rakotonarivo A. Zakaria, ein „Lehrbuch“, liefert Informationen zur Spielweise der madagassischen *kabosa*.

Die Darstellung der Bauweise der *mandoliny* in der vorliegenden Arbeit basiert auf eigenen Beobachtungen bzw. Interviews während des Forschungsaufenthaltes 2008. Für methodische Vorüberlegungen war vor allem die Publikation „Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels“ (1996) von Geneviève Dournon sehr ertragreich, da die Autorin hier einen Fragenkatalog auflistet, der zu erfragende Details zu Instrumenten, ihrer Herstellung, ihrer Spielweise etc. beinhaltet. In diesem Zusammenhang ist auch Musikethnologe und Musikinstrumentenrestaurator Norbert Beyer zu nennen, der für seine Publikation „Lautenbau in Südindien. M. Palaniappan Achari und seine Arbeit“ (1999) drei Monate bei einem Lautenbaumeister in Südindien verbrachte und von diesem in der

Kunst des traditionellen Vinābaus unterrichtet wurde. Beyers Publikation war gleichermaßen für methodologische Vorüberlegungen und Reflexionen zur Methode der Instrumentenbaubeobachtung sehr anregend.

Auch für die Beschreibung der musikalischen Kontexte, in denen die *mandoliny* vorzufinden ist, wurde von Aufnahmen und Beobachtungen vor Ort ausgegangen. Für zusätzliche Informationen zu den einzelnen Kontexten wurden weitere Quellen herangezogen: Der von August Schmidhofer verfasste Beitext zur CD „Madagascar. Awakening The Spirits. Music in Tromba and Bilo Trance Rituals.“ (Multicultural Media 1997) liefert umfassende Informationen über Hintergrund, Ablauf und Musik der Zeremonien *bilo* und *tromba*. Für Informationen bezüglich der zeremoniellen Kontexte sind weiter André Behava, der in „Rites funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy“ (1991) über Begräbniszeremonien schreibt, sowie Jean-Jacques Rabenirina, der in „Circoncision et rite virilité des antanosy de Soamanga Madagascar“ (1992/1993) über die Beschneidungszeremonie der Antanosy schreibt, zu nennen.

2.2.2 Feldforschung in der Gemeinde Belamoty und Umgebung (Südwestmadagaskar), 2008

Weitere Quellen für diese Arbeit sind Foto-, Audio- und Videoaufnahmen, Interviews sowie Informationen, die während eines Forschungsaufenthaltes im Sommer 2008 in Madagaskar erhoben wurden. Gemeinsam mit meinen StudienkollegInnen Cornelia Gruber, Johanna Stöckl und Thomas Hovden führte ich eine Teamfeldforschung durch, für die wir neun Wochen im Onilahy-Tal in der Provinz Tuléar in Südwestmadagaskar verbrachten. Unser Hauptaufenthaltort in dieser Region war das Dorf Belamoty, wo wir auf dem Grundstück von Jean Baptiste Rakotomamonjy (genannt Davonjy), der uns schon während der Universitätsexkursion 2007 vor Ort unterstützt hatte, unsere Zelte aufschlagen durften. Von dort ausgehend besuchten wir (per Jeep, Fahrrad oder zu Fuß) auch umliegende Dörfer in der Gemeinde.

Aufgrund der großen Verbreitung der *mandoliny* in dieser Region war es möglich, mit einer großen Zahl an *mandoliny*-Musikern in Kontakt zu treten, um Aufnahmen und Interviews durchzuführen. Da in dieser Region der Dialekt der Antanosy gesprochen wird, wurden wir bei den Aufnahmen von unserem Übersetzer und „guide“ Jean Clarc Johanson Tsiveriniriko begleitet, der für uns ins Französische übersetzte. Clarc wurde in Belamoty geboren und verbrachte hier seine frühe Kindheit, bevor er mit seiner Familie nach Tuléar

zog, wo er zur Schule ging. Aufgrund seiner Schulbildung spricht er sehr gut Französisch und versteht auch den Dialekt der Antanosy. Für unsere Feldforschung war dies von großer Bedeutung, da Clarc so von Antanosy auf Französisch übersetzen konnte. Neben Clarc stand uns auch Davonjy als Übersetzer und Begleiter zur Seite, vor allem, wenn wir ältere Personen interviewten, denn in der Gesellschaft der Antanosy ist es nicht üblich, dass junge Personen (Clarc war zum Zeitpunkt der Forschung 29 Jahre alt) deutlich älteren Fragen stellen – dies kann rasch als respektlos gedeutet werden. Auch unterstützte uns Davonjy durch sein Wissen über die Geschichte und Gesellschaft der Region.

Informationen wurden durch die Forschungsmethoden Interview und teilnehmende Beobachtung erhoben. In den Interviews mit MusikerInnen und InformantInnen wurde der Schwerpunkt auf die Instrumente gesetzt, so wurden Informationen zu Bau- und Spielweise der Instrumente, zum Prozess des Erlernens von Spiel- und Bauweise, zur Aufführungspraxis, zum Einsatz der Instrumente in verschiedenen Kontexten etc. erhoben. Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Übersicht über die durchgeführten Interviews sowie Informationen zu den InterviewpartnerInnen. Die Interviews können jederzeit bei der Verfasserin eingehört werden.

Der Bau von Instrumenten wurde filmisch und fotografisch dokumentiert, die Darstellung der Bauweise der *mandoliny* wird in dieser Arbeit anhand zweier Beispiele aufgezeigt; die einzelnen Bauschritte werden beschrieben und mithilfe von Fotos dargestellt (siehe Kap. 5).

2.3 Zum Verhältnis zwischen der Beliebtheit des Instruments und seiner Repräsentation in den Quellen

Wie bereits beschrieben wurde, ist die Quellenlage zum Instrument *mandoliny* nicht sehr ergiebig. Die Informationen sind meist sehr verstreut – die *mandoliny* bzw. *kabôsy* wird zwar erwähnt, jedoch häufig nicht ausführlicher behandelt. Texte, die sich ausschließlich mit diesem Instrument befassen, sind äußerst selten.

Diese spärliche Repräsentation der *mandoliny* in den Quellen steht jedoch in einem Gegensatz zur Verbreitung und Beliebtheit des Instruments in Madagaskar: Während unseres Forschungsaufenthaltes in der Gemeinde Belamoty und Umgebung konnten wir feststellen, dass die *mandoliny* in diesem Gebiet sehr verbreitet ist. Kein anderes Instrument wurde annähernd in solcher Dichte vorgefunden wie die *mandoliny*. So fanden

wir in fast jedem von uns besuchten Dorf eine oder gar mehrere *mandoliny*-Gruppen. Neben der Häufigkeit, die klar auf die Beliebtheit des Instruments schließen lässt, wurde auch in Interviews die *mandoliny* explizit als Lieblingsinstrument bzw. als das Instrument, das die InformantInnen gerne selbst erlernen würden, genannt.

Das Verhältnis zwischen der Quellenlage und der Verbreitung, Bekannt- bzw. Beliebtheit des Instruments kann daher als nicht sehr ausgeglichen bezeichnet werden – es besteht eine Diskrepanz zwischen der Bedeutung des Instruments für die Kultur selbst und für die ethnomusikologische Forschung. Warum also, wenn das Instrument so beliebt und verbreitet ist, findet man keine Arbeiten explizit über *mandoliny*?

Für dieses unausgewogene Verhältnis sind mehrere Gründe möglich, es können darüber jedoch nur Hypothesen aufgestellt werden:

1. Hypothese: Der Entstehungszeitpunkt dieser musikalischen Tradition

Die *mandoliny* ist im Kontext jener populären musikalischen Unterhaltungsformen angesiedelt, die nach Schmidhofer (vgl. 1994: 179) in der ethnomusikologischen Forschung oft zugunsten alter, weit in die Geschichte zurückreichender Traditionen vernachlässigt bzw. nicht beachtet wurden:

„Viele Stile und Musikerpersönlichkeiten wurden nie dokumentiert oder fanden erst Beachtung, als die Quellenlage eine umfassende Erforschung nicht mehr zuließ. [...] Die Forschung zur Populärmusik Madagaskars steckt noch in ihren Anfängen.“ (Schmidhofer 1994: 179)

Nach August Schmidhofer deute schon die Tatsache, dass der Instrumententypus Halslaute in der Literatur über madagassische Musik kaum aufscheint, darauf hin, dass hier vielmehr rezentere Entwicklungen entscheidend das Bild geprägt haben (vgl. Schmidhofer 1994: 179). Der Zeitpunkt der Entstehung der *mandoliny*-Tradition, der wahrscheinlich noch nicht sehr lange zurückliegt, könnte also ein Grund dafür sein, dass die *mandoliny* bislang wenig Beachtung in der ethnomusikologischen Forschung genießt – sie ist „zu jung“.

2. Hypothese: Die „fehlende Exotik“ der *mandoliny*

Die Bezeichnung *mandoliny* wird in der Literatur häufig mit dem Hinweis auf die Ähnlichkeit des Instruments zur europäischen Gitarre oder Mandoline genannt. Dies suggeriert eine Nähe zu den genannten europäischen Instrumenten, die in Bezug auf Spielweise, Bauweise, Stimmung, musikalische Kontexte etc. allerdings nicht besteht – die

mandoliny ist ein autonomes, madagassisches Instrument und kann nicht als „Imitat“ europäischer Instrumente betrachtet werden. Die durch ihre Entstehung bedingte, unleugbare Ähnlichkeit im Aussehen hat das Instrument jedoch bislang für manche ForscherInnenaugen möglicherweise als „zu wenig madagassisch“ erscheinen lassen.

Die Röhrenzither *valiha* etwa, deren Verbreitung in Madagaskar selbst drastisch zurückgegangen ist und sich heute im Wesentlichen nur mehr auf das zentrale Hochland und den Norden beschränkt, wird nicht selten als das Nationalinstrument der Madagassen bezeichnet (vgl. Schmidhofer 1996: 1535) und ist in der Literatur über die Musik Madagaskars stets präsent. Die Aufmerksamkeit, die die *valiha* in der Forschung genießt, mag mit ihrer Exotik und mit der Zuschreibung des Instruments mit Madagaskar zusammenhängen, während die *mandoliny* für ForscherInnenaugen möglicherweise der europäischen Gitarre zu nahe steht und deshalb bislang für eine umfassende Forschung als zu wenig attraktiv betrachtet wurde. Interessant ist, dass die Diskrepanz zwischen der aktuellen tatsächlichen musikalischen Ausübung in der Bevölkerung und ihre Repräsentation in der Literatur bei beiden Instrumenten besteht, jedoch gegenteilig ist.

3. Hypothese: Die fehlende Kategorisierung in Ethnien oder Kontexte

In kolonialer und postkolonialer Literatur zu Madagaskar ist eine Tendenz der Forscher und Forscherinnen vorzufinden, sich mit einer bestimmten Ethnie Madagaskars auseinanderzusetzen. Im Zuge der Beschäftigung mit einer bestimmten Ethnie werden auch Instrumente, die von dieser Bevölkerungsgruppe gespielt werden, dieser zugeordnet, so zum Beispiel eine bestimmte Art der Fiedel *lokanga* den Bara.

Die Halslaute hingegen ist in fast ganz Madagaskar verbreitet und keiner bestimmten Ethnie zugeordnet. Es sei hier daher die Hypothese aufgestellt, dass diese weite, ethnienübergreifende Verbreitung der Halslaute in Madagaskar dazu führt, dass sie nur kurz erwähnt, aber nicht genauer untersucht wird. Sie ist so omnipräsent, dass sie in der Forschung übersehen wird.

Die drei genannten Hypothesen könnten die Unterrepräsentation der *mandoliny* in den Quellen erklären, die ihrem beobachteten Beliebtheitsgrad in der madagassischen Bevölkerung gegenübersteht. Interessant ist jedoch auch die Frage, welche Faktoren für die große Verbreitung des Instruments ausschlaggebend sein könnten. Diese Frage wird in der vorliegenden Arbeit immer wieder aufgegriffen und die möglichen Faktoren werden diskutiert.

3 Beschreibung des Forschungsgebietes

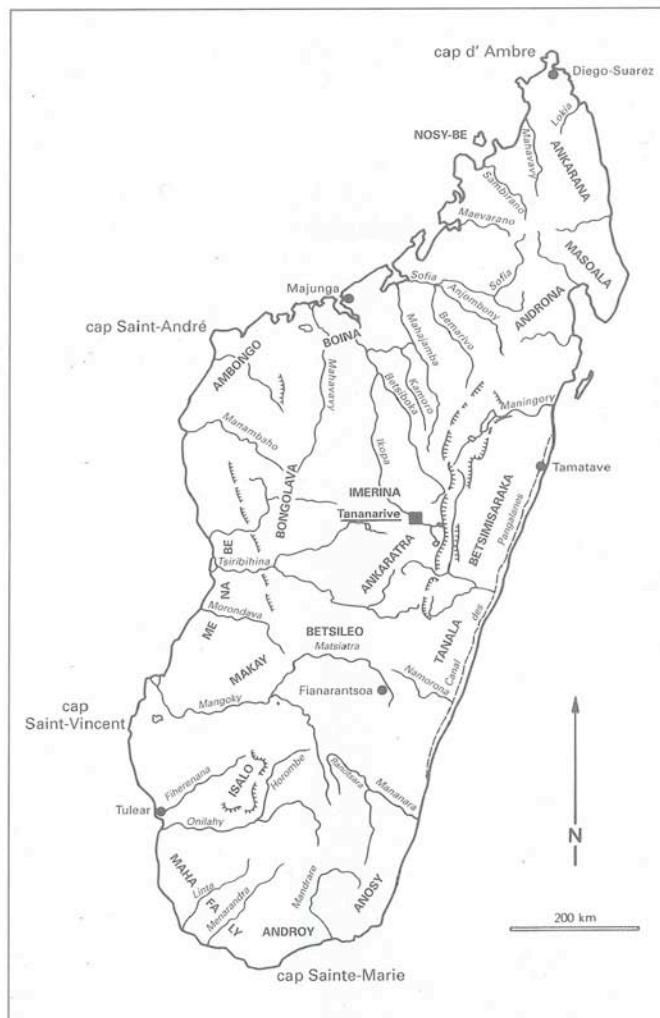


Abbildung 1: Madagaskar (Vérin 2004)

3.1 Die Musik des Südens und Westens Madagaskars

Nach Schmidhofer und Domenichini-Ramiaramanana (vgl. 2001: 526-527) wird die Musik Madagaskars in vier große Stilregionen eingeteilt: Das zentrale Hochland, der Osten, der Süden und Westen (als eine Stilregion), sowie die Nordwestküste. Auch Victor Randrianary nimmt in „Madagascar. Les Chants d'une île“ (2001) bei der Beschreibung der Musik Madagaskars die regionale Einteilung in die vier Bereiche Norden, Osten, zentrales Hochland sowie Westen und Süden (als eine Stilregion) vor. Die der

vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Feldforschung wurde 2008 in der Gemeinde Belamoty (Provinz Toliara) durchgeführt, das Forschungsgebiet ist somit der musikalischen Stilregion des Südens und Westens zuzuordnen.

Von den genannten musikalischen Stilregionen Madagaskars wurde jene des Hochlands, insbesondere die Musik der Merina und Betsileo, am stärksten von europäischen Musikstilen beeinflusst, da Handels-, Missions- und diplomatische Beziehungen mit Europa ab dem frühen 19. Jahrhundert auf diesen Landesteil konzentriert waren (vgl. Schmidhofer/Domenichini-Ramiaramanana 2001: 526). Die Missionierung hatte in dieser Stilregion die „Ausrottung zahlreicher Erscheinungsformen traditioneller Kultur“ (Schmidhofer 1996: 1532) zur Folge.

Die Musik des Südens und Westen hingegen erfuhr diese Beeinflussung durch Europa in verhältnismäßig geringerem Ausmaß, so schreibt Schmidhofer, der hier (1997: 2) die Einteilung in drei große Stilregionen vornimmt (Musik des zentralen Hochlandes, Musik der Ostküste, Musik des Westens und Südens):

„Of these three, that of the high plateau has been most strongly influenced by European styles. By contrast, the music of the vast steppe and savanna regions of the west and south preserved older traditions. Geographically isolated, the steppes and savannas maintained traditional contexts for their music.“ (Schmidhofer 1997: 2)

So ist im Westen und Süden Madagaskars unter den Sakalava, Masikoro, Vezo, Bara Antanosy, Mahafaly and Antandroy ein Reichtum an verschiedenen musikalischen Traditionen bestehen geblieben. Durch die Ansiedlung von Merina und Betsileo, die aus dem Hochland in diese Region zuzogen und sich in den fruchtbaren Gegenden niederließen, sind auch deren musikalische Ausdrucksformen in dieser Region vorzufinden. (vgl. Schmidhofer/Domenichini-Ramiaramanana 2001: 527)

Neben der Abgeschlossenheit und der ethnischen Vielfalt in dieser Region hatte auch die Tatsache, dass hier weniger missioniert wurde, Auswirkungen auf die Musik: „Aufgrund der nur geringfügigen Beeinflussung durch die christlichen Missionen sind die traditionellen Zusammenhänge der Musik weitgehend gewahrt geblieben.“ (Schmidhofer 1996: 1533)

Solche traditionellen musikalischen Kontexte sind etwa Totenfeiern, die Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy*, sowie die Besessenheitsséancen *bilo* und *tromba* (vgl. Schmidhofer/Domenichini-Ramiaramanana 2001: 527), in deren Durchführung Musik ein „essentieller Bestandteil“ (Schmidhofer 1996: 1533) ist.

Bei diesen Zeremonien, die im Zusammenhang mit dem Ahnen- und Geisterglauben in der madagassischen Gesellschaft stehen (dies wird in Kapitel 6.5.2 näher erläutert), werden zwei Funktionen der Musik unterschieden: Erstens kann die Musik in der Durchführung der Zeremonie eine bestimmte Funktion erfüllen, so zum Beispiel das Erreichen von Trance, die Anrufung der Geister, die Unterstützung der Krankenheilung, Dank und Verabschiedung der Geister etc. (vgl. Schmidhofer 1996: 1533) und ist dadurch Bestandteil der Zeremonie selbst, die somit ohne Musik nicht stattfinden kann. So ist beispielsweise die erfolgreiche Durchführung einer *tromba*-Zeremonie, bei der über ein Medium Kontakt mit der Ahnenwelt aufgenommen wird, nur mit Musik möglich, denn durch diese kippt das Medium in den Trancezustand und kann so die Verbindung mit der Ahnenwelt herstellen (vgl. Schmidhofer 1997: 6-7).

Zweitens hat die Musik im Rahmen dieser Zeremonien, die in ein Fest eingebettet sind (so werden etwa zur Beschneidungszeremonie *savatsy*, zu Totenfeiern und zu *bilo*-Zeremonien Familienmitglieder und weitere Gäste eingeladen) eine unterhaltende Funktion: Da insbesondere Begräbnis- und Knabenbeschneidungsfeste mehrere Tage andauern können, ist Musik hier auch außerhalb des zeremoniellen Kontexts an „Nebenschauplätzen“ (vgl. Schmidhofer 1996: 1533) vorzufinden, wo sie zur Unterhaltung der geladenen Gäste dient. Insbesondere bei dieser zweiten, unterhaltenden Funktion der Musik bei diversen Festen ist auch die *mandoliny* vorzufinden, wie in Kapitel 6.5 noch näher erläutert wird. Während *tromba*-Zeremonien in verschiedenen Ausprägungen in ganz Madagaskar verbreitet sind, wird die Heilungszeremonie *bilo* nur im Südwesten durchgeführt und gilt als typische Zeremonie der Bara (vgl. Schmidhofer 1997: 5).

Vokalformen, die im Süden und Westen Madagaskars vorzufinden sind, sind die Preisgesänge *beko* der Mahafaly und Antandroy, „telling the tales of past rulers whose descendants still enjoy great prestige.“ (Schmidhofer/Domenichini-Ramiaramanana 2001: 527). Der breit gefasste Begriff *antasa* (*antsa*) bezeichnet Frauengesänge, die zu religiösen wie auch profanen Anlässen gesungen werden (vgl. Schmidhofer/Domenichini-Ramiaramanana 2001: 527). Eine weitere Gesangsform ist der *sarandra*, den Randrianary (2001: 94) als „typiquement antanosy“ bezeichnet. „Beispiele der originellen Nutzung des Vokalapparates zur Erzeugung rhythmischer Patterns“ (Schmidhofer 1996: 1533) sind *rimotse* (geräuschhaftes, stoßweises Atmen) bei den Antandroy und *kagnaky* (Grunzen, Kreischen, Zischen, Pfeifen etc.) bei den Sakalava (vgl. Schmidhofer 1996: 1533).

Musik findet auch bei sportlichen Ereignissen Einsatz, so werden beim beliebten Ringkampf *ringa* im Süden Trommeln eingesetzt, beim Boxkampf *morengy* im Westen eine große Konustrommel und ein Blechidiophon (vgl. Schmidhofer 1996: 1533).

Ein Musikstil, der sich im Südwesten Madagaskars großer Beliebtheit erfreut, ist der *tsapiky* (für umfassende Informationen zu diesem Musikstil siehe Mallet 2009). Charakteristisch ist der Einsatz der E-Gitarre. Nach Randrianary (vgl. 2001: 90) sei der *tsapiky* im Südwesten Madagaskars sehr präsent, insbesondere in der Stadt Tuléar: „A Tuléar, la ville *tsy miroro* (‘qui ne dort jamais’), on entend surtout pendant la période de juin à octobre, jour et nuit presque sans arrêt, des orchestres de *tsapiky*. C’est une véritable musique de ‘transe’ et d’enivrement.“ (Randrianary 2001: 90) Auch Ian Anderson bezeichnet den *tsapiky* (*tsapika*) als „omnipresent sound“ der Stadt Tuléar. (vgl. Anderson 2006: 201)

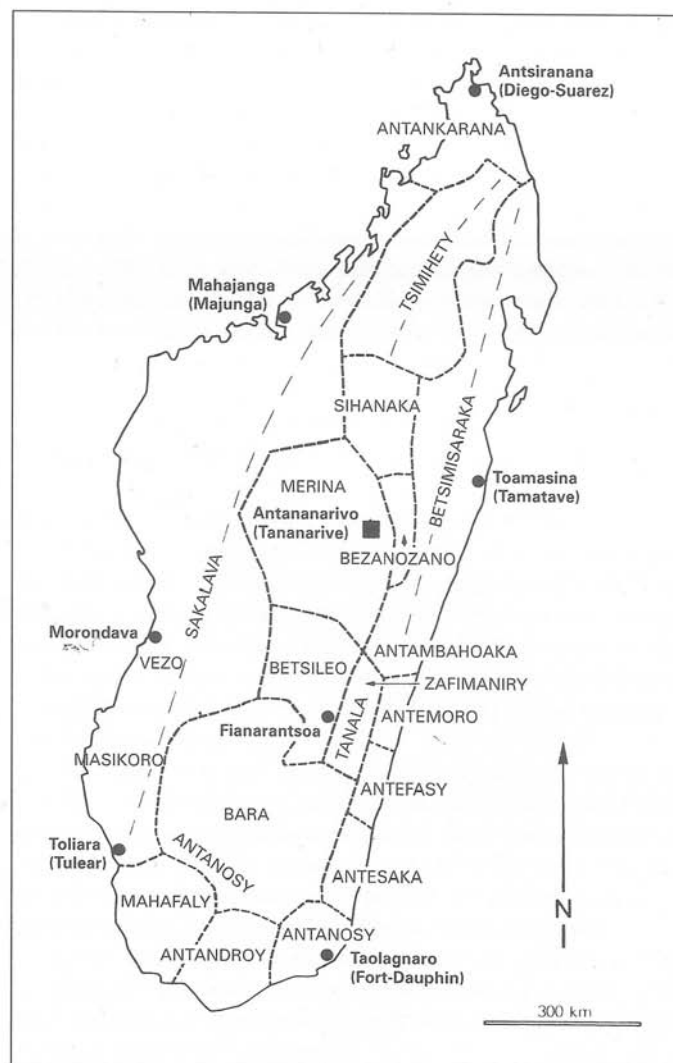


Abbildung 2: Ethnische Gruppen Madagaskars (Vérin 2004: 62)

3.2 Belamoty und Umgebung

3.2.1 Geografische Lage und Infrastruktur

Mit der Verfassungsänderung von 2007 wurden statt der früheren sechs Provinzen in Madagaskar 22 Regionen eingeführt. Die Regionen gliedern sich in Distrikte (*fivondronana*, landesweit 199) und Kommunen (bzw. Gemeinden), diese wiederum auf Dorf- oder Stadtteilebene in *fokotany*. Die *fokotany* haben im Durchschnitt etwa 1000 EinwohnerInnen und „dienen der direkten Selbstverwaltung“.²

Das Dorf Belamoty liegt in der Region Atsimo-Andrefana (die zur alten Provinz Toliara gehörte), genauer im Bezirk (*fivondronana*) Betioky-Sud. Bei der Bezeichnung Belamoty muss zwischen dem Dorf (*fokotany*) Belamoty und der Gemeinde (*commune*) Belamoty unterschieden werden: Das Dorf Belamoty mit 4000 Einwohnern ist eines von 14³ *fokotany*, die zusammen die Gemeinde Belamoty mit insgesamt rund 15000⁴ Einwohnern ergeben. Die Gemeinde Belamoty besteht nach der Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud (vgl. 2003: 6) aus den folgenden Dörfern: Ambondropaly, Ankilimary, Behisatse, Betamenaky, Belamoty, Bemelo, Mihaiky, Morafeno, Sakoapolo, Savazy I, Savazy II, Savazy IV und Saotamia.

Der Name Belamoty geht zurück auf die Frucht *lamoty*, die zum Zeitpunkt der Gründung des Dorfs in dieser Gegend sehr verbreitet gewesen ist. „Be“ bedeutet viel, der Name Belamoty also wörtlich übersetzt: Dort, wo es viele *lamoty* gibt. (vgl. Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud 2003: 9-10)

² URL: http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/Madagaskar/Innenpolitik_node.html#doc351008bodyText1 [30.1.2012]

³ Während die Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud (2003: 6) hier 13 *fokotany* auflistet, besteht die Gemeinde Belamoty nach Angaben von Miamenty, einem Berater der Gemeinde, seit 2008 aus 14 Dörfern. Dabei nannte Miamenty zusätzlich das Dorf Savazy III, das in der genannten Auflistung (2003: 6) nicht erwähnt wird. Anstelle von Soatamia nannte Miamenty das Dorf Soaserana. (Interview mit Miamenty am 1.8.2008)

⁴ Die Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud (2003) gibt in der präsentierten Statistik der Bevölkerungsverteilung in der Gemeinde Belamoty (2003: 30) die Gesamtpopulation mit exakt 15118 Einwohnern an. Die Verfasser dieser Studie weisen jedoch daraufhin, dass es den veröffentlichten Zahlen, die in den Gemeinden erhoben wurden, an Genauigkeit fehle: Todesfälle und Geburten werden der Gemeinde nicht immer gemeldet, weiter werde der genauen schriftlichen Aufzeichnung in den Gemeinden selbst keine allzu große Bedeutung beigemessen, daher seien auch die in der Statistik präsentierten Zahlen mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht präzise (2003: 30-31). Dies erkläre den Verfassern nach auch, warum die hier angegebene Zahl der Gesamtpopulation von jener anderer Organisationen abweicht (2003: 31). Beachtet werden muss dies im Hinblick auf weitere statistische Angaben zu Belamoty, da von dieser Zahl der Gesamtpopulation Belamotys ausgehend auch alle anderen Statistiken in der genannten Publikation berechnet wurden, so zum Beispiel die Statistik zur Religionszugehörigkeit (siehe 2003: 67).



Abbildung 3: Belamoty und Umgebung (Institut National de Geodesie et Cartographie)

In der Gemeinde Belamoty leben neben den Antanosy (95%) auch Betsileo (1,6 %), Mahafaly (0,7%), Vezo (0,7%), Antandroy (0,6 %) Merina (0,5%); weiter Sakalava, Bara und Inder (gemeinsam 1,2%). (vgl. Groupe pour la Connaissance du Sud 2003: 30)

Der Großteil der Bevölkerung der Gemeinde Belamoty gehört dem traditionellen Ahnenglauben an, die zweitstärkste Religion ist das Christentum (hier hat die protestantische Glaubensgemeinschaft mehr Anhänger als die katholische; in Belamoty gibt es sowohl eine katholische, als auch eine protestantische Mission, siehe unten), hinzu kommt eine kleine muslimische Minderheit. (vgl. Groupe pour la Connaissance du Sud 2003: 67)

Die Übersetzung von *fokotany* mit „Dorf“ kann irreführend sein, denn im Vergleich mit den anderen *fokotany* der Gemeinde weist Belamoty bereits den Charakter einer kleinen Stadt mit entsprechender Infrastruktur auf: Seit ca. 1945 gibt es insgesamt drei Schulen im Dorf (eine private Schule der katholischen Mission, eine öffentliche *école primaire* und eine öffentliche *école secondaire*), die auch von Kindern aus anderen *fokotany* der Gemeinde besucht werden. Dies gilt vor allem für die *école secondaire*, da es diesen Schulzweig außer in Belamoty in keinem anderen Dorf der Gemeinde gibt.⁵

Die protestantische Mission in Belamoty existiert seit 1925, die katholische Mission seit 1930. Im Jahr 1952 wurde das Krankenhaus Belamotys eröffnet.⁶

⁵ Interview mit Miamenty am 1.8.2008.

⁶ Interview mit Kamasa Joela am 4.8.2008.

Stoffe, Haushaltswaren und Ähnliches sind in einem kleinen Geschäft in Belamoty käuflich zu erwerben, darüber hinaus findet zusätzlich zu einem kleineren täglichen Markt jeden Samstag ein großer Markt im Dorf statt, wo neben Stoffen und Kleidungsstücken weiter Obst, Gemüse, Tiere und Haushaltsgegenstände gehandelt werden. Zu diesem Anlass kommen auch HändlerInnen und MarktbesucherInnen aus umliegenden Dörfern nach Belamoty, sodass an diesen Tagen reger Betrieb im Dorf herrscht.

1996 wurde in Belamoty das erste *vidéo* eröffnet⁷ – ein Kino, in dem abends, sowie an Markttagen ganztägig, gegen einen Eintrittspreis Filme gezeigt werden. Zum Zeitpunkt der Forschung (2008) gab es insgesamt vier *vidéos* im Dorf. Die Filmvorführungen finden abhängig von der BesucherInnenanzahl und der Wetterlage entweder im Freien (auf dem Grundstück des *vidéo*-Besitzers) oder in einer Hütte statt. Die *vidéos* stellen eine neue Form der Abendunterhaltung dar, die auch BesucherInnen aus umliegenden Dörfern anzieht. Da dies auch im Zusammenhang mit Musik steht, wird diese Thematik im Folgenden noch näher erläutert.

Zwischen Belamoty und der Provinzhauptstadt Tuléar (sie liegt an der Küste, 170 km westlich der Gemeinde Belamoty) verkehrt regelmäßig ein öffentliches Verkehrsmittel (*taxi-brousse*), das an festgelegten Tagen diese Strecke in eine Richtung fährt. In der Regenzeit kann es vorkommen, dass diese Verbindung unterbrochen ist, da die Route, streckenweise eine Sandpiste, bei Regen nicht oder nur schwer befahrbar ist (vgl. Groupe pour la Connaissance du Sud 2003: 6).

Die Größe und Infrastruktur Belamotys, wodurch sich dieses Dorf von kleineren Dörfern unterscheidet, muss besonders im Bezug auf musikalische Entwicklungen, die später noch näher erläutert werden, im Hinterkopf behalten werden.

3.2.2 Musiklandschaft

Musikinstrumente

Wie bereits erwähnt, war das Ziel der ersten Phase der Feldforschung in der Gemeinde Belamoty, einen Überblick über die vorhandenen Musikinstrumente in dieser Region zu erlangen. So konnte erhoben werden, dass neben der *mandoliny* auch folgende Instrumente in der Gemeinde Belamoty verbreitet sind:

⁷ Interview mit Anonym am 21.8.2008.

Die Eintonpfeifen *kiloloky*, die im Südwesten Madagaskars im Ensemble aus sieben bis zu 20 Instrumenten gespielt werden (vgl. Schmidhofer 1996: 1534), sind in der Gemeinde Belamoty sehr verbreitet, so konnten während des Forschungsaufenthaltes mehrere Gruppen aus verschiedenen Dörfern aufgenommen werden. Am häufigsten vorzufinden waren *kiloloky*-Ensembles bestehend aus jüngeren Musikern (Knabengruppen).

Die Kastenzither⁸ *marovany* wird bei *tromba*- bzw. *doany*-Zeremonien eingesetzt⁹. Neben dem Akkordeon *gorodo* ist sie das Instrument, das typischerweise in *tromba*-Zeremonien gespielt wird (vgl. Schmidhofer 1997: 7). Die Rassel *katsa* wird häufig als Rhythmusinstrument eingesetzt; meist ist sie aus einer Blechdose gefertigt, die mit Reis, Mais, Steinchen oder Glasscherben gefüllt ist und für das Spiel an einem Stab befestigt wird. In dieser Region sehr verbreitet sind des Weiteren Trommel-Flöten-Ensembles mit verschiedenen Besetzungen, die bei diversen Feierlichkeiten auftreten. So finden *aponga*-Ensembles (bestehend aus drei bis vier Trommeln) bei Knabenbeschneidungszeremonien, *bilo*-Zeremonien und anderen Feiern Einsatz. *Paritaky*-Ensembles (bestehend aus ca. zehn Trommeln und zwei bis drei Flöten) spielen nur bei den Totenfeiern *faty*. (Siehe hierzu: Gruber 2010)

Auch die Trommel *langoro* ist in dieser Region vorzufinden, sie wird üblicherweise von Frauen mit zwei Schlägeln gespielt. In Interviews wurde sie als typisch für den Einsatz bei der *bilo*-Zeremonie erwähnt. Auch das Schenkelyxylophon *atragnatrana* ist ein Instrument, das den Frauen zugeordnet wird; meist wird es von zwei Spielerinnen gleichzeitig mit Schlegeln gespielt (siehe hierzu: Schmidhofer 1995). Des Weiteren ist auch die Gitarre in Belamoty vorzufinden.

Das Schneckenhorn *antsiva vato* wird als Signalinstrument bei den Zeremonien (z.B.: *savatsy*) benutzt, wobei es in dieser Funktion bereits teilweise durch das Gewehr ersetzt wurde, das nun als „Signalinstrument“ dient, wenn es abgefeuert wird. Wie der Informant Kamosa Joela¹⁰, der 1939 in Belamoty geboren wurde, berichtete, wurde die *antsiva vato* früher (als zeitliche Angabe nannte er „vor 1960“) bei *bilo*, *savatsy* und *ringa* eingesetzt. Das geblasene Schneckenhorn sollte etwa beim *savatsy* auf den Beginn des Festes

⁸ *Marovany* ist die im Süden Madagaskars gebräuchliche Bezeichnung für die Kastenzither – unter den Sakalava von Menabe wird sie als *salegy*, in den übrigen Landesteilen als *valiha* bzw. *valiha vata* („Kastenvaliha“) bezeichnet. Während die *marovany* im Norden und Osten beim Spiel mithilfe von Schulterriemen umgehängt wird, wird das Instrument im Süden und Westen Madagaskars beim Spiel auf den Boden gelegt. Daher sind an vielen Instrumenten zwei „Beine“ angebracht, die das Instrument auf einer Seite etwas vom Boden abheben. (vgl. Schmidhofer 1998: 1233-1235)

⁹ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

¹⁰ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

aufmerksam machen. Meist wurden zu diesen Anlässen drei Instrumente unterschiedlicher Tonhöhen gemeinsam gespielt, die der Informant als *basse*, *première voix* und *deuxième voix* bezeichnete. Diese Dreierformation wurde während des Forschungsaufenthaltes nicht gesehen. Schmidhofer (vgl. 1996: 1535) erwähnt, dass die *antsiva* neben ihrem Einsatz beim *savatsy* auch Bootsleuten oder dem Dorfcchef als Signalinstrument diene; sie könne auch aus Zebuhörnern gefertigt sein.

Um Informationen über Entwicklungen und musikalische Veränderungen in Belamoty zu erfahren, wurden Interviews mit älteren BürgerInnen durchgeführt. So konnte erhoben werden, dass einige Musikinstrumente, die früher in der Gemeinde Belamoty gespielt wurden, heute in dieser Region nicht mehr vorzufinden sind. Dies gilt für die Fiedel *lokanga*¹¹ und die Stabzither *jejo lava*. Die Fiedel *lokanga* wurde nach Angaben von Interviewpartner Kamosa Joela¹² früher bei *bilo*, *savatsy*, Hochzeitsfeiern (*tavaly*) und andere Feierlichkeiten eingesetzt – man habe gesungen und dazu *lokanga* gespielt. Heute (2008) gebe es keine *lokanga* mehr in Belamoty.

Seit wann es die *mandoliny* in Belamoty gibt, lässt sich nicht genau belegen. Kamosa Joela berichtete, dass es vor 1960 keine *mandoliny* in Belamoty existiert habe – das Auftauchen der ersten *mandoliny* in Belamoty schätzt er um 1980. Das Erscheinen der *mandoliny* nannte er im Zusammenhang mit dem Verschwinden der *lokanga*: Auf die Frage, warum die *lokanga* heute in Belamoty nicht mehr gespielt werden, antwortet er: „Le *lokanga* est devenu *mandoliny*“ bzw. „Le *lokanga* a changé pour *mandoliny*“. Möglicherweise wurde die *lokanga* also von der *mandoliny* „verdrängt“, Genaueres zu dieser Entwicklung ist jedoch nicht bekannt.

¹¹ Die Bezeichnung *lokanga* ist eine allgemeine Bezeichnung für verschiedene Saiteninstrumente in Madagaskar: Die *lokanga antandroy* ist eine drei- oder viersaitige Fiedel, die bei den Antandroy in Südmadagaskar zu finden ist. Die *lokanga hisatra* hingegen ist eine Stabzither, die sowohl im Hochland als auch in anderen Gebieten zu finden ist; ihre genaue Verbreitung ist jedoch unbekannt. Die *lokanga bara* ist eine Viola, ähnlich dem europäischen Instrument, das während des 16. und 17. Jahrhunderts von europäischen Seglern nach Madagaskar gebracht wurde. Wie der Name erkennen lässt, ist sie am häufigsten bei den Bara zu finden, sie wird bei Besessenheits- und Exorzismuszeremonien (*bilo*, *sabo*, *sandratse*) der Bara eingesetzt. Die *lokanga voatavo* ist eine Stabzither der Merina. Wurde sie früher von männlichen Sklaven gespielt, wird sie nur mehr für Touristen hergestellt und ähnelt in ihrer Form kaum mehr dem traditionellen Instrument. Ein ihr ähnliches Instrument, das in anderen Teilen Madagaskars gespielt wird, ist die *jejo voatavo*. (vgl. Domenichini-Ramiaramanana 1984: 536)

¹² Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

Eine neue Form des Musikkonsums: *Variété* im *vidéo*

Eine neuere Form des Musikkonsums im Dorf Belamoty steht im Zusammenhang mit dem oben bereits erwähnten Kino *vidéo*. In Belamoty gab es zum Zeitpunkt der Forschung 2008 insgesamt vier *vidéos*, das erste wurde 1996 gegründet¹³. Gegen einen Eintrittspreis werden jeden Abend Filme auf DVD gezeigt. Am Markttag (in Belamoty immer samstags) beginnt die erste Filmvorführung bereits vormittags, bis zur festgelegten „Sperrstunde“ um 22 Uhr¹⁴ werden ganztägig Filme gespielt.

Vor jeder Filmvorführung werden ca. eine Stunde lang Musikvideos auf Video-CD¹⁵ (VCD) gezeigt – dieses „Vorabendprogramm“ wird als *variété* bezeichnet. Die gespielte Musik wiederholt sich häufig jeden Abend; meist wird die gerade aktuelle Populärmusik gespielt. Die Film- und Musikauswahl obliegt dem *vidéo*-Besitzer, richtet sich aber nach den Vorlieben des Publikums. Das *variété* dient zur Unterhaltung der bereits anwesenden ZuseherInnen, auch habe es nach Auskunft einer Informantin¹⁶ den Zweck, Leute anzuziehen und sie auf den baldigen Filmbeginn hinzuweisen. Die Besucherzahl hänge nach *vidéo*-Besitzer Rakoto¹⁷ von der Jahreszeit ab; so sei die Besucherzahl während der Erntezeit sehr hoch, den meisten Umsatz mache man hier an einem Markttag, da zu diesem Anlass auch viele Leute aus anderen Dörfern das *vidéo* in Belamoty besuchen.

Entgegen der möglicherweise naheliegenden Vorstellung, dass es sich hierbei um eine Art Diskothek handelt, bei der die Musik als Hintergrundbeschallung dient, konnte durch Feldbeobachtung festgestellt werden, dass das Zentrum der Aufmerksamkeit während des *variétés* der Fernsehbildschirm, auf dem das Musikvideo gezeigt wird, ist: Die KinobesucherInnen sitzen schon während des *variétés* auf ihren Plätzen, das Musikvideo wird bewusst angesehen, es wird nicht getanzt und kaum gesprochen. Beachtet werden muss in diesem Kontext, dass die musikalische Unterhaltung nicht nur die *vidéo*-Besucher betrifft: Häufig findet die Filmvorführung im Freien statt; da die Musik, wie auch der im Anschluss an das *variété* vorgeführte Film in beachtlicher Lautstärke abgespielt werden, muss eher von „Beschallung“ gesprochen werden. Durch vier *vidéos* in Belamoty ist von

¹³ Interview mit Anonym am 21.8.2008

¹⁴ Interview mit Rakoto am 13.8.2008.

¹⁵ Das Musikvideo, das auf Video-CD gezeigt wird, spielt in der medial verbreitete Musik in Madagaskar eine große Rolle. Wie August Schmidhofer (vgl. Skript 2007) erwähnt, hat die Video-CD die Audio-CD in den letzten Jahren überholt. Videoclips, die im Fernsehen gespielt werden können, sind für den Erfolg von Musikgruppen von entscheidender Bedeutung – eine Gruppe, die erfolgreich sein will, braucht ein Musikvideo. So ist eine eigene Sparte für die Produktion von Videoclips entstanden; alle größeren Musiklabels haben eine eigene Videoabteilung aufgebaut.

¹⁶ Interview mit Anonym am 16.8.2008.

¹⁷ Interview mit Rakoto am 13.8.2008.

dieser Beschallung nahezu das ganze Dorf betroffen¹⁸. Für den Alltag der Menschen bedeutet dies, dass jeden Abend um dieselbe Zeit (ca. 19:00) mehr oder weniger dieselbe Musik erklingt, am Markttag ist den ganzen Tag Musik zu hören. Melodie und Text prägen sich durch diese regelmäßige Wiederholung sehr leicht ein, wie am Ende des Forschungsaufenthaltes festgestellt werden konnte. Das Musikhören ist somit keine Sache der privaten Entscheidung, sondern vielmehr kollektives Beschalltwerden.

Durch Interviews mit KinobesucherInnen konnte festgestellt werden, dass diese über ein großes Wissen über die aktuelle Populärmusikszene verfügen. So nannten InterviewpartnerInnen aller Altersstufen auf die Frage nach der Lieblingsmusik InterpretInnen und Titel. Dies steht möglicherweise im Zusammenhang damit, dass am Beginn der Musikvideos Name der InterpretInnen und Titel eingeblendet werden, wodurch die Zuordnung der Musik zum Interpret oder der Interpretin gefördert wird.

Das *vidéo* dient somit der Verbreitung von Populärmusik; die *vidéo*-Besitzer haben meist eine Kontaktperson in Tuléar, die sie mit aktuellen Filmen und Musik auf DVDs und VCDs beliefert. Die aktuelle Populärmusik bleibt daher keineswegs den Menschen in den Städten vorbehalten, sondern dringt über das *vidéo* bis in die Dörfer vor. Die *vidéos* haben somit zwar positive Auswirkungen auf die Verbreitung der Populärmusik, jedoch auch negative auf die Aufführungspraxis in Belamoty: Aufgrund des hohen Lärmpegels spielen viele Musiker nicht mehr abends, wie dies vor Eröffnung des ersten *vidéos* getan wurde. Diese Entwicklung, die auch die *mandoliny*-Musik betrifft, wird in Kapitel 6.5.3 noch näher erläutert.

Neben dem *vidéo* erfolgt die Verbreitung von Populärmusik in dieser Region auch durch Radios, die in Belamoty jedoch nur wenige Leute besitzen, sowie durch Reisen in öffentlichen Verkehrsmitteln (*taxi-brousse*): Nicht nur in dieser Region Madagaskars ist es üblich, dass die Fahrgäste während der Busfahrten mit lauter Popmusik aus Lautsprechern beschallt werden.

¹⁸ Anmerkung: Wie durch Feldbeobachtung herausgefunden werden konnte, wird das *vidéo* vom Großteil der EinwohnerInnen Belamotys sehr positiv aufgenommen. Viele besuchen das *vidéo* regelmäßig. Auf die Frage, ob sie sich durch den hohen Lautstärkepegel gestört fühlen, reagierten die meisten Befragten mit Gelächter und verneinten. Wie *vidéo*-Besitzer Rakoto erzählte: Er glaube durchaus, dass sich manche Leute durch die Musik gestört fühlen. Jedoch hätten sie Respekt für ihn und seine Arbeit – ob man die Musik nun möge oder nicht, man beschwere sich wegen so etwas nicht. (Interview mit Rakoto am 13.8.2008)

4 Zur Entstehung, Entwicklung und Verbreitung der madagassischen *kabôsy*- und *mandoliny*-Tradition

4.1 Organologische Einteilung: Die Halslaute in Madagaskar

Nach der Instrumentenklassifikation von Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs (1914) ist die *mandoliny* in die Familie der Halslauten einzuordnen. Die Halslauten sind eine Gruppe von Lauteninstrumenten, deren „Stiel [...] halsartig an den Resonanzkörper angesetzt oder angeschnitzt [ist].“ (v. Hornbostel, Sachs 1914: 579). Lauten werden in dieser Klassifikation als gezupfte oder gestrichene Chordophone, deren Saiten parallel zum Hals verlaufen, definiert („Die Saitenebene liegt der Decke parallel.“ v. Hornbostel Sachs 1914: 578). Dies kennzeichnet sie als Lauten im Unterschied zu den Harfen, bei welchen die Saitenebene senkrecht zur Decke und die Verbindungslinie der unteren Saitenenden in der Richtung des Halses liegt (vgl. v. Hornbostel, Sachs 1914: 580). Die Lauten sind wiederum Teil der Familie der zusammengesetzten Chordophone, die aus einem Saitenträger und einem Resonanzkörper, deren Verbindung ohne Zerstörung nicht gelöst werden kann, bestehen (vgl. v. Hornbostel, Sachs 1914: 578).

Die Halslaute ist ein Instrumententypus, der nahezu in ganz Madagaskar verbreitet ist: Nach Schmidhofer (vgl. 1994: 179) finde man gezupfte und mit Plektrum gespielte Lauteninstrumente in fast allen Regionen der Insel, in ländlichen wie auch in städtischen Gebieten. Eine Ausnahme sei nur die Provinz Antsiranana im Norden Madagaskars, wo diese selbstgebaute Lauteninstrumente selten anzutreffen seien, in den übrigen Regionen seien sie in beinahe jedem Dorf vorzufinden. So bezeichnet Schmidhofer (1996: 1535) die Halslaute *kabôsy* bzw. *mandoliny* als „[d]as heute in Madagaskar verbreitetste Musikinstrument“. Die weite Verbreitung dieses Instrumententypus in Madagaskars zeigt seine Popularität: „Kein anderes Instrument erfreut sich heute so großer Beliebtheit.“ (Schmidhofer 1994: 179)

In den meisten Gebieten Madagaskars wird das Instrument als *kabôsy* bezeichnet (vgl. Schmidhofer 1994: 179), jedoch existieren heute verschiedene Ausprägungen dieses Instrumententyps, die sich in Größe, Formgebung, Stimmung, Saitenanzahl und musikalischem Einsatzbereich voneinander unterscheiden, wie in Kapitel 4.4 genauer ausgeführt wird. Während *kabôsy* die in Madagaskar meist verbreitetste Benennung ist, finden sich auch regionale Dialektvarianten bzw. andere Bezeichnungen. Die heute

existierenden Instrumententypen sind Resultate des Verbreitungs- und Entwicklungsprozesses der Halslaute, wie im Folgenden näher erläutert wird.

4.2 Die Einfuhr der Lauten nach Madagaskar

In der Literatur über die Musikinstrumente Madagaskars wird bei der Nennung der *kabôsy* häufig auf die Ähnlichkeit dieses Instruments mit Lauteninstrumenten aus dem arabischen bzw. türkischen Raum hingewiesen. Besonders der Verweis auf die Namensverwandtschaft der *kabôsy* mit den Lauten *qāwūz*, *gūbūz*, *qūpūz* oder *qūbūz* (Sachs 1938: 99) *qubuz* (Rakotomalala 1998: 787), *qūbūz* (Clerfeuille 2004: 404), *quanbus* bzw. *qabus* (Randrianary 2001: 111, Schmidhofer 1994: 179) findet sich bei nahezu jeder Beschreibung der *kabôsy*.

So wird angenommen, dass die ersten Lauten aus dem arabischen Raum nach Madagaskar eingeführt wurden. Ein Hinweis hierfür ist eben der Name *kabôsy*, der sich vom arabischen *qanbus* (*qabus*) herleitet (vgl. Schmidhofer 1994: 179). Poché (2001: 646) definiert dieses Instrument wie folgt:

„Qanbūs [qabūs]. Short-necked lute of Yemen, widely disseminated with slightly varying terminology: *gabbūs* (Zanzibar), *gabbus* (Oman), *gabusi* or *gambusi* (the Comoros), GAMBUS (parts of Indonesia and Malaysia), *qabūs* (Saudi Arabia) and *kabôsy* (Madagascar).“ (Poché 2001: 646)

Beyer (vgl. 1996: 983), der den *qanbūs* in die Klasse der Schalenkurzhalslauten¹⁹ einordnet, beschreibt das Instrument folgendermaßen: Der *qanbūs* wird aus einem Holzblock ausgehöhlt; der Hals, der ebenfalls hohl ist, geht allmählich aus der Korpuschale hervor und ist durch eine Holzabdeckung mit eingeschnittener Rosette verschlossen. Als eigentliche Decke ist grün gefärbte Lammhaut aufgeklebt. Der Hals ist bundlos und endet in einem geschwungenen Wirbelkasten mit 8 Flankenwirbel und einer geschnitzten Platte als Abschluss. Die sieben Saiten (3 doppelt, 1 einzeln) laufen über

¹⁹ Beyer definiert Schalenkurzhalslauten als „Lauten mit schalenförmigem Körper und einem wesentlich kürzeren, angesetzten oder angeschnitzten Hals“ (Beyer 1996: 983), die der Autor gemeinsam mit Schalenlanghalslauten, Kerblauten und Kastenhalslauten in die Klasse der Halslauten einordnet (siehe Beyer 1996: 979 – 986).

In Bezug auf die Verwendung der Bezeichnungen Lang- und Kurzhalslaute weist Beyer jedoch darauf hin, dass die Abgrenzung zwischen diesen beiden Begriffen nicht klar definiert sei – sie „wird oft willkürlich gewählt anhand der relativen Längenverhältnisse von Hals zu Körper.“ (Beyer 1996: 979) Nach Beyer habe es sich eingebürgert, die Bezeichnung Langhalslaute zu verwenden, wenn der Hals des Instruments länger ist als sein Körper – jedoch bleibe dabei die Frage nach der genauen Definition der Grenze zwischen Hals und Körper unberücksichtigt (vgl. Beyer 1996: 979).

einen auf der Decke stehenden Steg und sind an der Unterseite des Korpus an einem geschnitzten Fortsatz befestigt. (vgl. Beyer 1996: 983)

Dieser Fortsatz dient auch als Stütze, sodass das Instrument beim Spiel mit der rechten Hand gehalten werden kann (vgl. Poché 2001: 646), wie in Abbildung 4 ersichtlich ist.



Abbildung 4: Qanbūs.
Quelle: Christian Poché: Qanbūs. In: Grove Music Online.

Nach Poché (vgl. 2001: 646) zeige ein Vergleich zwischen dem *qanbūs* und der Laute ‘ūd²⁰ wechselseitige Einflüsse und kontinuierliche Wechselwirkungen der beiden Instrumente aufeinander – so sei die Form des *qanbūs* jener des frühen islamischen ‘ūd sehr ähnlich und die Mythen, die ihre Entstehung umgeben, seien weitgehend dieselben (vgl. Poché 2001: 646). Beyer (vgl. 1996: 983) bemerkt, dass diese beiden Instrumente möglicherweise auf gemeinsame Vorfahren zurückgehen.

Die Bezeichnung “the lost lute of the Yemen”²¹ für den *qanbūs* rührt daher, dass das Instrument heute nur mehr sehr schwer auffindbar ist²²: Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts

²⁰ Der ‘ūd ist eine aus der persisch-arabischen Kultur hervorgegangene Schalenkurzhalslaute (zur Definition dieses Instrumententypus siehe Beyer 1996: 983), die bis heute eine gewichtige Rolle im Musikleben der arabischen Welt spielt. Aus mehreren Holzsorten oft sehr edel gebaut und elegant ausgestattet wird diese Laute als „Sultan der Instrumente“ angesehen; auch ist sie für die Kunstmusik der Türkei, Armeniens, Aserbaidschans sowie des Irans von großer Bedeutung. Aus dem ‘ūd, der mit den Mauren nach Spanien gekommenen war, hat sich im Mittelalter die europäische Laute entwickelt. (vgl. Beyer 1996: 983) Die arabische Bezeichnung al-‘ūd („Holz“) wurde in Europa zu *alaude* (port.), *laud* (span.), *lute* (engl.), *luth* (franz.), *liuto* (ital.) und *Laute*. (vgl. Wegner 1984: 153)

²¹ URL: http://www.atlasofpluckedinstruments.com/middle_east.htm [3.2.2011]

war der *qanbūs* im Jemen fast gänzlich durch den *‘ūd* ersetzt worden (vgl. Poché 2001: 646).

Wie Beyer (vgl. 2001: 983) schreibt, hat sich der *qanbūs* bis nach Zanzibar (*gabus*) und Madagaskar (*kabosa*), aber auch nach Südostasien ausgebreitet, wo er in fast identischer Form auf Borneo und Sulawesi als *gambus* zu finden ist.

Neben dieser These, dass die Lauten aus dem arabischen Raum nach Madagaskar eingeführt wurden, vertritt Ulrich Wegner hingegen die Meinung, die Lauten seien aus dem südostasiatischen Raum nach Madagaskar gelangt:

„Eine auf den Inseln Zanzibar und Madagaskar sowie auf den Komoren belegte Halslautenform, die dort unter den Bezeichnungen *kinanda*, *bengala*, *kabosa* (*kabosy*) und *gabus* bekannt ist, verweist hinwiederum mit aller Deutlichkeit auf eine Einflussnahme Südostasiens. Vergleichbare Instrumente aus Celebes und die *gambus*-Halslaute aus Borneo lassen durch die bis in die Detailstruktur sich erstreckenden morphologischen Parallelen keinen Zweifel an der Schlüssigkeit eines instrumentenkundlichen Belegs, der weiträumige Zusammenhänge aufzeigt.“ (Wegner 1984:147)

Als morphologische Parallelen gibt Wegner den halbrund zurückgebogenen Wirbelhalter, die Bodenschale, die am Hals mit Holz und am Resonator mit Haut abgedeckt ist und welche Hals und Korpus in einem fließenden Übergang zusammenfasst, an. Durch diese äußerlichen Merkmale entstehe das charakteristische Äußere der sowohl in Madagaskar, als auch im südostasiatischen Raum verbreiteten Instrumente. (vgl. Wegner 1984: 148)

Nach Schmidhofer (1994: 189) ist die Einfuhr der Lauten aus dem südostasiatischen Raum nach Madagaskar jedoch nicht sehr wahrscheinlich:

„Für eine Verbindung der madagassischen Lauten mit südostasiatischen Kulturschichten in Madagaskar spricht wenig. Organologische Parallelen, wie sie Wegner (1984: 147) feststellt, erklären sich vielmehr aus dem gemeinsamen Ursprung dieser Instrumente in der arabischen Welt.“

Die Frage, ob Lauteninstrumente möglicherweise durch MigrantInnen oder SklavInnen aus Afrika nach Madagaskar gelangten, könne nach August Schmidhofer (vgl. 1994: 189) nicht beantwortet werden – hier seien nur Spekulationen möglich. Die heute existierende Prägung der madagassischen Lautenmusik durch afrikanische Leitbilder müsse nach Schmidhofer rezenteren Einflüssen zugeschrieben werden.

²² URL: http://www.atlasofpluckedinstruments.com/middle_east.htm [3.2.2011]

4.3 Entstehung der *kabôsy*-Tradition

4.3.1 Arabische und europäische Einflüsse: arabische *kabôsy*, Mandoline und Gitarre

Wie im Vorhergehenden beschrieben wurde, gilt es als wahrscheinlich, dass die ersten Lauten aus dem arabischen Raum nach Madagaskar eingeführt wurden. Der arabische Einfluss auf Madagaskar war bis ins 19. Jahrhundert von großer Bedeutung; seine Konzentration lag zunächst auf der Nordwestküste der Insel, wo Handelsniederlassungen bestanden, doch wirkte die arabische Kultur von dieser Region ausgehend auch auf andere Landesteile Madagaskars. (vgl. Schmidhofer 1994: 179).

Nach Schmidhofer (vgl. 1994: 180) dürfte das arabische Lautenspiel in vielen Teilen Madagaskars bekannt gewesen sein, war jedoch nicht in das eigene Musikleben der madagassischen Bevölkerung integriert. Schmidhofer verwendet an dieser Stelle die Begriffe „*kabôsy* arabischer Prägung“ (Schmidhofer 1994: 180) oder „arabische *kabôsy*“ (Schmidhofer 1994: 181) und beschreibt ein Instrument aus dieser Tradition, das 1886/87 in Madagaskar erworben wurde und sich heute im Museum für Völkerkunde in Wien befindet: Der halbkugelige Korpus hat ein Schallloch an der Unterseite, eine Hautdecke ist mit Holznägeln befestigt. Der im Querschnitt halbkreisförmige Hals ist an den Korpus angeschnitten und endet in einer „Schnecke“. Die Länge des Instrumentenkorpus beträgt 17 cm, die Gesamtlänge des Instruments 70 cm. Auf dem bundlosen Hals ist ein Griffbrett aus Hartholz aufgenagelt; aus diesem Material sind auch die Seitenwirbel, während das restliche Instrument aus einem leichteren Holz gefertigt wurde. Das Instrument hat fünf Saiten aus pflanzlichen Fasern – die Stimmung ist nicht dokumentiert, doch sei nach Schmidhofer eine partiell doppelchörige Stimmung (zwei Saitenpaare, eine einfache Saite) festzustellen. Als ethnische Herkunftsbezeichnung ist im Protokoll „Sakalava“ vermerkt. (vgl. Schmidhofer 1994: 180)

Vergleicht man diese Instrumentenbeschreibung mit jener des *qanbūs* (siehe Seite 27), lassen sich Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten feststellen: Bei beiden Instrumenten ist der bundlose Hals an den Korpus angeschnitten, beide Instrumente haben auf dem Korpus eine Hautdecke, und obwohl die Instrumente in der Saitenanzahl nicht übereinstimmen (*qanbūs*: 7-saitig, *kabôsy*: 5-saitig), haben beide Instrumente eine partiell doppelchörige Stimmung. Diese Parallelen sprechen für die These der Einfuhr der Lauten aus dem arabischen Raum nach Madagaskar.

Wie Videos²³ belegen, ist diese alte Tradition heute noch auf den Komoren (*gaboussi*) zu finden, in Madagaskar jedoch finden sich nur mehr wenige Reste dieser Tradition: Im Nordwesten des Landes wird die *kabôsy* arabischer Prägung noch vereinzelt von Exilkomorianern gespielt (vgl. Schmidhofer 1994: 180), im restlichen Madagaskar ist das Instrument, das sich durch die partiell doppelchörige Stimmung und die Hautdecke auszeichnet, jedoch nicht mehr zu finden. Es handelt sich hier um eine Tradition, die von der madagassischen Bevölkerung nicht weiter verfolgt wurde (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch). Was von dieser Tradition erhalten blieb, war der Name *kabôsy* – für das weitere Verständnis muss jedoch zuerst auf die beiden aus Europa nach Madagaskar eingeführten Instrumente Gitarre und Mandoline, die die Entwicklung der *kabôsy* beeinflussten, eingegangen werden.

Der europäische Einfluss zeigte sich in Madagaskar besonders im Hochland, da sich hier der Königshof der Merina befand: Ab der Herrschaft von Radama II herrschte eine europafreundliche Politik; der Königshof war ein „Zentrum der Pflege europäischer Musik“ (Schmidhofer 1994: 180). Die Verbreitung von Mandoline und Gitarre in Madagaskar bezeugen neben schriftlichen Quellen auch bildliche, wie die folgende Zeichnung, bei der es sich nach Schmidhofer um die Darstellung eines madagassischen Wohnzimmers, die eine an der Wand hängende Gitarre zeigt, handelt (vgl. Schmidhofer 1994: 180).

²³ URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ml6BP1kTuEo&feature=related> [30.1.2012]
URL: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=IK25tPeuJxA> [30.1.2012]

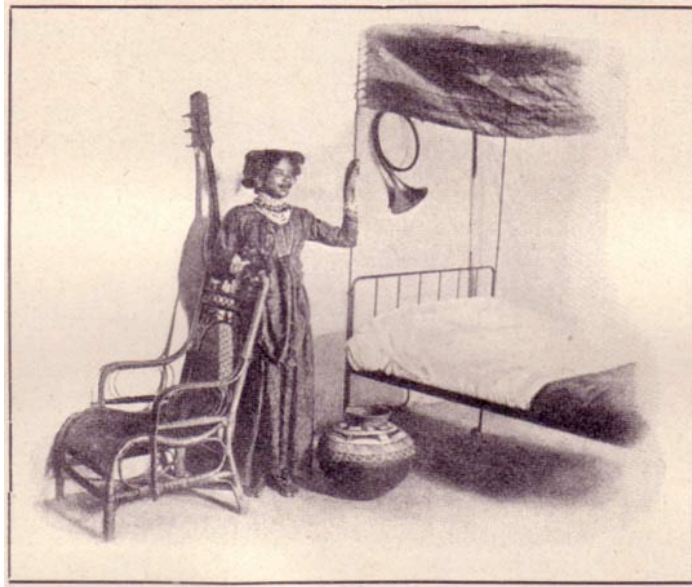


Abbildung 5: Darstellung eines madagassischen Wohnzimmers – an der Wand hängend eine Gitarre. Bildtitel: „Ramatoa“ In: Hauptgraf zu Pappenheim: Madagascar. Berlin: Dietrich Reimer 1906, S. 55.

Mandoline und Gitarre waren am Königshof bereits im 19. Jahrhundert präsent, doch wurden sie zunächst, ebenso wenig wie die arabische *kabôsy*, in das madagassische Musikleben integriert:

„Mandoline und Gitarre scheinen jedoch bis um die Mitte unseres Jahrhunderts [Anmerkung: 20. Jh.] wenig Gefallen gefunden zu haben. Sie blieben Instrumente der in Madagaskar lebenden Europäer und Bevölkerungsgruppen, die diesen besonders nahe standen. Ihre Verbreitung beschränkte sich im wesentlichen auf das Hochland.“ (Schmidhofer 1994: 180)

Die Ursache, warum Mandoline und Gitarre im Gegensatz zu anderen aus Europa eingeführten Instrumenten (etwa Akkordeon²⁴ und Fiedel²⁵) das Interesse der madagassischen Bevölkerung zunächst nicht auf sich zog, liegt Schmidhofer zufolge möglicherweise in der musikalischen Funktion der Instrumente: Während Akkordeon und

²⁴ Wie Schmidhofer (vgl. 1994: 180) beschreibt, stieß das ab Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführte Akkordeon bei den MadagassInnen auf großes Interesse – es „beeindruckte spontan die Bevölkerung“ (Schmidhofer 1994: 180). So entstand eine „unvergleichliche Tradition des Akkordeonspiels, die heute am wirtschaftlichen Niedergang zu zerbrechen droht.“ (Schmidhofer 1994: 180) Die Ursache, warum dieses einst so beliebte und verbreitete Instrument in Madagaskar heute bereits selten zu finden ist, ist nach Schmidhofer (vgl. 1994: 187) im hohen Anschaffungspreis des Instruments bedingt, hinzu kommt die Konkurrenz durch elektrisch verstärkte Instrumente (vgl. Schmidhofer 1994: 187) sowie die in Madagaskar mitunter schwierige Beschaffung von Ersatzteilen für das Akkordeon (vgl. Schmidhofer 1997: 7).

²⁵ Ebenso wie das Akkordeon wurde die europäische Violine, die im 17. Jahrhundert nach Madagaskar gelangte, von der madagassischen Bevölkerung begeistert aufgenommen. Die Violine wurde als *lokanga bazaha* („fremde *lokanga*“) bzw. von den Sakalava als *lokanga bemola* bezeichnet und war in ganz Madagaskar verbreitet. Im 19. Jahrhundert spielte sie vor allem eine wichtige Rolle in Streichquartetten und -trios, die am Königshof auftraten. (vgl. Domenichini-Ramiaramanana 1984: 536)

Fiedel zur Tanzbegleitung eingesetzt wurden, waren Mandoline und Gitarre eher Instrumente der stillen Hausmusik. (vgl. Schmidhofer 1994: 180-181)

Dieser musikalische Kontext, in dem Mandoline und Gitarre auftraten, führte dazu, um auf die oben bereits erwähnte Namensgebung zurückzukommen, dass der Name *kabôsy* auf diese Instrumente übertragen wurde: Da Mandoline und Gitarre nicht als Instrumente der Tanzbegleitung, sondern als Instrumente der stillen Hausmusik galten (vgl. Schmidhofer 1994: 181),

„wurden sie im madagassischen Verständnis in der Nähe der arabischen *kabôsy*, einem Instrument der Gesangsbegleitung angesiedelt. Die Bezeichnung *kabôsy* war übertragbar auf Saiteninstrumente anderer Formgebung, sofern die Funktion die gleiche war. Somit blieb der Terminus erhalten als der arabische Kultureinfluß zurückging und schließlich nur noch an der Nordwestküste weiterlebte.“ (Schmidhofer 1994: 181)

Die Präsenz der Mandoline in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Madagaskar bezeugen Aufnahmen, so etwa eine 1929 entstandene Aufnahme²⁶ des bekannten madagassischen Volkslieds „Ketaka o !“, das hier von Mitgliedern der Gruppe von Michel Ratsimba mit Mandoline und Gitarre interpretiert wird. Auch befindet sich in der Musikinstrumentensammlung des Münchner Stadtmuseums eine Mandoline aus Madagaskar, die partiell nach europäischer Bauart gefertigt ist und vermutlich aus den 1940er Jahren stammt. Im Gegensatz zur europäischen Mandoline weist dieses Instrument jedoch keine Saitenpaare auf. (vgl. Notiz Schmidhofer 2012)



Abbildung 6: Mandoline aus Madagaskar in der Musikinstrumentensammlung des Münchner Stadtmuseums. Foto: August Schmidhofer.

²⁶ "Ketaka o !" ("O Ketaka !" [Männername]), Columbia GF161.

4.3.2 Aufgriff und Malgaschisierung: Entstehung der *kabôsy*- und Gitarrentradition

Wie im Vorherigen beschrieben wurde, gelangten Lauteninstrumente aus dem arabischen und europäischen Raum nach Madagaskar, wurden zunächst aber nicht in das madagassische Musikleben aufgenommen. Jedoch kann angenommen werden, dass zu einem Zeitpunkt, der nicht genau datierbar ist, von der madagassischen Bevölkerung damit begonnen wurde, Lauteninstrumente selbst nachzubauen – dies führte zur Entstehung der madagassischen *kabôsy* (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch).

Für diesen Nachbau, aus dem die madagassische *kabôsy* entstand, kommen nach Schmidhofer (vgl. 1994: 181) drei Instrumente als Vorbilder in Frage:

„Wir haben somit von drei Modellen, *kabôsy*, Mandoline und Gitarre auszugehen. Diese drei Instrumente wurden von den Einheimischen als kulturfremde Elemente angesehen. Aber sie waren der Ausgangspunkt für eine Entwicklung, die vor 30 bis 40 Jahren einsetzte und Traditionen entstehen ließ, die heute allgemein als madagassische Erscheinung eingestuft werden.“ (Schmidhofer 1994: 181)

Welches der drei genannten Instrumente für das Nachbauen von Lauteninstrumenten als Modell diente, oder ob alle drei Instrumente den Nachbau beeinflussten, ist heute nicht mehr feststellbar (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch). Nach Schmidhofer entwickelten sich so zwei verschiedene, aber nicht völlig voneinander trennbare Traditionen, jene der Gitarre (*guitare, gitara*) und jene der *kabôsy* (vgl. Schmidhofer 1994: 181-182).

Diesen Prozess der Aufnahme eines aus einer anderen Kultur stammenden Instruments in die eigene beschreibt Ulrich Wegner (1984) folgendermaßen:

„Wer einen Überblick zu erlangen versucht über das, was sich bei schwarzafrikanischen Saiteninstrumenten an Fremdeinflüssen aus dem europäischen Bereich niedergeschlagen hat, wird auf zwei einander zum Teil ablösende, zum Teil aber auch nebeneinander lebendige Phänomene stoßen [...]“ (Wegner 1984: 153)

Wegner bezeichnet diese Phänomene später als erste und zweite Phase der Einflussnahme (vgl. Wegner 1984: 153-154). Während der ersten Phase der Einflussnahme versuchten (bzw. versuchen) die einheimischen InstrumentenbauerInnen das aus Europa importierte Instrument, das ihnen zu Beginn oft nicht zugänglich war, nachzubauen (Wegner: „ganz oder zumindest in einzelnen Zügen zu kopieren“). Da der Instrumentenbauer bzw. die Instrumentenbauerin bei diesem Nachbau jedoch dem eigenen Wissen entsprechende Materialien und Herstellungsverfahren in die Herstellung des Instruments miteinbezieht, ist das Modell (Wegner bezeichnet es als „europäisches Vorbild“) häufig nicht mehr klar erkennbar, nur einzelne morphologische Merkmale lassen es erkennen, so etwa die Gestalt

des Griffbretts, die Form der Wirbel, die Form der Schallschlitze, die paarweise und geschwungen in die Holzdecke eingearbeitet wurden oder die Form des Resonanzkörpers. (vgl. Wegner 1984: 153)

Ein Beispiel hierfür ist die Abbildung zweier *lokanga*-Halslauten (siehe Wegner 1984: 147), von denen besonders das links abgebildete Instrument durch seine taillierte Korpusform, die zwei geschwungenen Schalllöchern, die Form der Wirbel und des Saitenhalters äußerlich die europäische Violine assoziiert.

Es sei dies, so Wegner (1984: 153) ein „Stadium der Aneignung fremden Kulturguts“, in welchem jedoch kulturspezifische Elemente weiterhin in den Instrumentenbau einfließen. Das nachgebaute Instrument könne sich dabei an ein traditionelles Saiteninstrument annähern oder dieses ersetzen. (vgl. Wegner 1984: 153) Ein Instrument wird also einem Modell nachgebaut, jedoch fließen schon beim Instrumentenbau kulturspezifische Elemente ein, sodass häufig nur die äußere Gestalt bzw. einzelne Merkmale an das Modell erinnern und das entstandene Instrument schließlich in die eigene Kultur integriert wird. Dieser Prozess hat sich vermutlich auch bei der madagassischen *kabôsy* so zugetragen, für deren Entstehung, wie bereits beschrieben, die drei Modelle arabische *kabôsy*, Mandoline und Gitarre in Frage kommen. Welches der Modelle für den Nachbau der madagassischen *kabôsy* als Vorbild gedient hat, ist nicht sicher, auch könnten an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Vorbilder für diese Entwicklung fungiert haben. Durch den beschriebenen Prozess wurde das Instrument malgaschisiert, sodass es heute, trotz seiner außermadagassischen Inspirationsquellen, als madagassisches Instrument eingestuft wird. Auch der Zeitpunkt, an dem dieser Prozess der Malgaschisierung begonnen hat, ist nicht bekannt, so schreibt etwa Randrianary (vgl. 2001: 111) von den zwei ältesten in Madagaskar erfassten Formen der *kabôsy* (die erste in Diégo-Suarez, die zweite bei den Betsileo), nennt jedoch keine zeitlichen Angaben.

Als „zweite Phase [...] der europäischen Einflussnahme auf den Bestand an afrikanischen Saiteninstrumenten“ bezeichnet Wegner (1984: 154) „die zunehmende Verbreitung von westlichen Originalinstrumenten, insbesondere der ‚spanischen‘ Gitarre.“ Obwohl das aus Europa eingeführte Instrument in dieser zweiten Phase im Gegensatz zur ersten nicht nachgebaut, sondern als solches in die eigene Musikkultur aufgenommen wird bzw. wurde, geht dieser Prozess nicht ohne Beeinflussung vonstatten: „Mit dem Eindringen der westlichen Gitarre in das Musikleben Afrikas südlich der Sahara ging jedoch zugleich eine zumindest partielle Afrikanisierung dieses äußerlich kaum veränderten Instruments

einher.“ (Wegner 1984: 154-155) Die Attraktivität der Gitarre wurde durch europäische und amerikanische Unterhaltungsmusik gefördert, sodass in manchen Gebieten verschiedene Lautenformen durch die Gitarre in den Hintergrund gedrängt wurden²⁷. (vgl. Wegner 1984: 154)

Der Zeitpunkt, an dem die europäische Gitarre in Madagaskar aufgegriffen wurde, lässt sich nicht genau bestimmen. Quellen für ihren Einsatz sind beispielsweise Aufnahmen der Gruppe Trio ny Antsaly aus den 60er Jahren, vermutlich reicht die Gitarrentradition jedoch noch weiter, bis in die 30er Jahre, zurück. Auf der bereits erwähnten Aufnahme des madagassischen Volkslieds „Ketaka o !“²⁸ kommt auch eine Gitarre vor. (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch)

Träger der Gitarrentradition war ab den 1960er Jahren insbesondere die „junge[...] madagassische Elite, die vielfach in Europa studiert hatte“ (Schmidhofer 1994: 181). Die Gitarrentradition wurde von europäischen Musikstilen, wie dies in Stücken der madagassischen Gruppe Mahaleo erkennbar ist, sowie von der afrikanischen Populärmusik, die über importierte Schallplatten und über den Rundfunk nach Madagaskar gelangte, beeinflusst. Besonders die Musik westkongolesischer Gitarrenbands wurde von Musikern nachgespielt und dabei mit madagassischen Texten unterlegt. Der Prozess der Malgaschisierung der Gitarre zeigt sich auch durch den Wandel der Bezeichnung von französisch *guitare* zu madagassisch *gitara*. Die Verbreitung von Gitarre und *kabôsy* verlief entgegengesetzt: War die Gitarre zunächst eine städtische Erscheinung, ist sie heute auch in ländlichen Gebieten, selbst in kleinen Dörfern zu finden; die selbstgebaute *kabôsy* hingegen war zunächst eine ländliche Erscheinung, die nun auch in den Städten anzutreffen ist. (vgl. Schmidhofer 1994: 181-182)

Obwohl die Gitarre stärker als die *kabôsy* mit Modernität verbunden wird (vgl. Schmidhofer 1994: 188), erfuhr die *kabôsy* besonders durch ihren Einsatz von bekannten madagassischen Gruppen wie Mahaleo oder Rossy eine soziale Aufwertung. (vgl. Schmidhofer 1994: 182)

So können *kabôsy*- und Gitarrentradition trotz ihrer unterschiedlichen Entwicklungen nicht als zwei voneinander unabhängige Traditionen gesehen werden:

„Die Malgaschisierung brachte eine Angleichung der beiden Traditionen *gitara* und *kabôsy* mit sich, sodaß sie heute nicht immer klar voneinander getrennt werden

²⁷ Wegner nennt als Beispiel hierfür die in ganz Südafrika bekannte *ramkie*-Laute, die in den 1930er Jahren von der standardisierten europäischen Gitarre, die man für wenig Geld erwerben konnte, verdrängt wurde. (vgl. Wegner 1984: 154)

²⁸ Ketaka o !" ("O Ketaka !" [Männernamen]), Columbia GF161.

können. Regionale Stile mit eigenständigem Profil, jenseits der Unterscheidung einer europäischen und afrikanischen Herleitung, gewinnen indessen an Bedeutung. Nicht selten finden sich in ihnen Anleihen sowohl aus der Gitarren- wie auch der *kabôsy*-Tradition.“ (Schmidhofer 1994: 182)

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist die Spielweise: Während die Gitarre in der aus Afrika bekannten Zweifinger-Technik gezupft oder geschlagen wird, wird die *kabôsy* mit Plektrum gespielt. (vgl. Schmidhofer 1994: 181)

Schmidhofer (1994: 179) bezeichnet die Halslaute als

„Instrumententypus, dem in der Entwicklung neuerer Populärmusikformen eine Schlüsselrolle zukommt [...]. An ihrem Beispiel lässt sich aufzeigen, wie aus verschiedenen von außen kommenden Einflüssen in ihre Einbettung in die eigene Kultur ein synkretistisches Gefüge entsteht, das unter fortschreitender Umformung und Anpassung schließlich als Erscheinung der eigenen Kultur gedeutet wird.“ (Schmidhofer 1994: 179)

So wird die *kabôsy*, trotz verschiedener Beeinflussungen in ihrer Entstehung durch außermadagassische Elemente, als madagassisches Instrument eingestuft. Durch ihre einzigartige Kombination von Form, Spielweise und Kontexte hat sie sich zu einer eigenen, autonomen Tradition entwickelt.

Wie Schmidhofer (1994: 182) schreibt, habe die *kabôsy* heute weit mehr als die Gitarre

„ihren Platz unter den Garanten einer madagassischen Identität. In ihr etwa die ‚Armenversion‘ von europäischen oder amerikanischen Vorbildern zu erblicken, wäre eine Verkennung dieser einzigartigen und facettenreichen Tradition.“ (Schmidhofer 1994: 182)

4.4 Zum gegenwärtigen Stand: „instrument à mille formes et dimensions“²⁹

Wie im Vorhergehenden geschildert wurde, ist die Entstehung der *kabôsy* vermutlich darauf zurückzuführen, dass aus dem arabischen Raum eingeführte Lauteninstrumente von der madagassischen Bevölkerung nachgebaut und weiterentwickelt wurden. Auch die aus Europa eingeführten Instrumente Gitarre und Mandoline beeinflussten diese Entwicklung. Die Bauweise der *kabôsy* veränderte sich im Laufe der Zeit, so wurden für den Korpus der *kabôsy* früher Kalebassen, Schildkrötenpanzer oder mit Tierhaut bedecktes Holz verwendet (Rakotomalala 1998: 787) – „Spuren des arabischen Erbes“ (Schmidhofer 1994:

²⁹ Randrianary 2001: 154.

182) – während heute meist Holz oder Blech benutzt wird (vgl. Schmidhofer 1994: 182). Auch in Bezug auf die Formgebung sind Veränderungen festzustellen: Hatte der Korpus der *kabôsy* früher üblicherweise eine ovale Form (vgl. Rakotomalala 1998: 787), überwiegt heute die rechteckige Korpusform, während Instrumente mit ovalem Korpus seltener zu finden sind; mitunter sind die Instrumente auch in Gitarrenform gebaut. (vgl. Schmidhofer 1994: 183)

Heute ist die Halslaute in beinahe allen Regionen Madagaskars vorzufinden. Neben ihrer verbreitetsten Bezeichnung *kabôsy*, der auch als Überbegriff verstanden werden kann, existieren außerdem regionale Dialektvarianten oder andere Bezeichnungen (siehe Kapitel 2.1). Jedoch entstanden durch den Prozess der Weiterentwicklung und Verbreitung unterschiedliche Ausprägungen dieses Instrumententypus, die sich in Bezug auf Formgebung, Saitenanzahl, Stimmung, Größe sowie musikalischem Einsatzbereich voneinander unterscheiden. Randrianary drückt dies so aus: „KABÔSY: instrument à mille formes et dimensions, en général il s’agit d’un luth court. Confronté aux différents apports, le *kabôsy* emprunte des formes et des appellations différentes telles que *mandolina*, *gitara*, etc.“ (Randrianary 2001: 154)

Schmidhofer (vgl. 1994: 184-185) zufolge ist die *kabôsy* häufig viersaitig, doch auch die Bespannung mit einer, zwei, drei oder fünf Saiten ist vorzufinden, wobei die Bespannung mit einer Saite oder zwei Saiten ausschließlich im Südwesten aufgefunden werden kann (vgl. Schmidhofer 1994: 184). Die Anzahl der Saiten ist nach Rakotomalala (vgl. 1998: 787) regional abhängig: vier bis sechs Saiten (Hochland), zwei bis fünf Saiten (Nordwesten), drei oder vier Saiten (Süden). Im Nordwesten der Insel finden sich noch Instrumente mit partiell doppelchöriger Stimmung – „Relikt[e] aus der Zeit arabischer Einflüsse“ (Schmidhofer 1994: 184). Regionale Unterschiede sind auch in Bezug auf die Position der Wirbel festzustellen: Nach Schmidhofer (vgl. 1994: 184) dominieren im Norden und Osten Hinterwirbel, im Süden Seitenwirbel; Vorderwirbel seien kaum vorzufinden. Auch Stimmung und Größe der *kabôsy* können sehr unterschiedlich sein: Wie Schmidhofer (vgl. 1994: 185) schreibt, variiert die Gesamtlänge der von ihm vorgefundenen Instrumente zwischen 60 und 140 cm (das größte Instrument wurde bei den Boina-Sakalava der Region Soalala, Provinz Mahajanga, das kleinste bei den Sakalava von Menabé, Provinz Tuléar dokumentiert). Weiters konnte eine Vielzahl an unterschiedlichen Stimmungen, von denen die meisten Durdreiklang beinhalten, dokumentiert werden, viele Musiker verwenden mehrere. (vgl. Schmidhofer 1994: 185)

In Bezug auf den musikalischen Einsatzbereich der *kabôsy* bzw. bezüglich der *kabôsy*-Musiker unterscheidet Schmidhofer (vgl. 1994: 187) drei Bereiche, so erstens jugendliche *kabôsy*-Spieler, die mitunter nur einige Griffe auf ihren Instrumenten beherrschen und zum persönlichen Vergnügen oder zur Unterhaltung der dörflichen Jugend am Abend musizieren. Die *kabôsy* wird hier häufig als Begleitinstrument zu Mädchengesängen eingesetzt, manchmal gemeinsam mit Rasseln oder Trommeln; hinzu kommen Mädchen, die als Tänzerinnen auftreten. Der zweite musikalische Einsatzbereich ist der solistische Auftritt des *kabôsy*-Spielers, der singend lustige oder interessante Inhalte vorträgt. Manche dieser *kabôsy*-Spieler treten bei Festen auf, erhalten jedoch selten ein Honorar, wie dies bei Gruppen, die für Feste engagiert werden, üblich ist. Während sich das Auftreten und die Bekanntheit der *kabôsy*-Spieler der beiden genannten Bereichen meist auf das eigene Dorf oder die Nachbardörfer beschränkt, werden als *sery* (*sairy*) oder *mpilalao* (Musiker, Künstler) bezeichnete Gruppen häufig für Feste engagiert und sind auch in weiter entfernten Orten bekannt. Diese erhalten für ihren Auftritt bei Festen ein Honorar vom Veranstalter. Üblich ist das Zusammenspiel von *kabôsy*, Rassel und Trommel. (vgl. Schmidhofer 1994: 187)

Wie eben erläutert wurde, unterscheiden sich die heute vorzufindenden Halslautentypen in Bezug auf Formgebung, Saitenanzahl, Stimmung, Größe sowie musikalischem Einsatzbereich voneinander. Diese heute existierenden Instrumente sind Resultate des Entwicklungsprozesses der Halslaute, in dessen Verlauf unterschiedliche Ausprägungen dieses Instrumententyps entstanden. Einige Merkmale (z.B.: Saitenanzahl, Position der Wirbel) treten regional auf, doch ist eine regionale Systematisierung anhand dieser Merkmale nicht möglich: So gibt beispielsweise die Größe des Instruments nur bedingt Hinweise auf die Region, aus der das betreffende Instrument stammt.

Versucht man dennoch eine Einteilung vorzunehmen, lassen sich im Groben drei Halslautentypen bzw. -gruppen definieren, die in unterschiedlichen Entwicklungssträngen entstanden sind und sich regional bzw. anhand ihres Entstehungszeitpunktes grob voneinander abgrenzen lassen. Beachtet werden muss jedoch, dass diese Einteilung sehr großflächig ist und nicht als fixes Klassifikationssystem missverstanden werden darf.

Zum einen ist bei der Verbreitung der *kabôsy* im Hochland der Prozess einer gewissen Standardisierung festzustellen, der sich durch die festgelegte Stimmung, die feste Saitenanzahl und die äußere Gestalt der Instrumente äußert. Im südlichen Hochland sowie

im Süden Madagaskars ist das Hirteninstrument *kabôsy*, das meist solistisch eingesetzt wird und vermutlich einer älteren Tradition zugehörig ist, vorzufinden. Der dritte Bereich ist die dynamische *mandoliny*-Tradition im Südwesten, die vermutlich eine jüngere Tradition als die solistische *kabôsy* darstellt. Die *mandoliny* wird vorwiegend von jüngeren Musikern gespielt; charakteristisch ist das Zusammenspiel mehrerer *mandolins* im Ensemble, jedoch kann die *mandoliny* auch solistisch (meist mit Begleitinstrument) gespielt werden (siehe Kap. 6.4). Darüber hinaus ist die *kabôsy* als Instrument der männlichen Jugend in beinahe ganz Madagaskar verbreitet (Notiz Schmidhofer 2011). Diese drei genannten Halslautentypen sollen im Folgenden näher beschrieben werden.

4.4.1 Hochland: Die „moderne *kabôsy*“

In Bezug auf die Verbreitung der *kabôsy* im Hochland ist festzustellen, dass hier ein Prozess einer gewissen Standardisierung stattgefunden hat. Diese „moderne *kabôsy*“ ist durch eine erkennbare Standardisierung in ihrer Herstellung und äußerlichen Gestalt gekennzeichnet. Durch die Benutzung industriell gefertigter Materialien wie Wirbel, Steg und Bünde unterscheidet sie sich besonders in ihrem Erscheinungsbild grundlegend von der „home-made-*kabôsy*“, die vom Musiker mit den ihm zur Verfügung stehenden Materialien selbst hergestellt wird – sie ähnelt äußerlich eher der standardisierten Gitarre (siehe Abbildung 7). Neben Materialien und Form unterscheidet sie sich insbesondere durch eine festgelegte Saitenanzahl und Stimmung von der „home-made-*kabôsy*“.

Für das Spiel dieser „modernen *kabôsy*“ existiert ein 1996 publiziertes Lehrbuch mit dem Titel „Premier livre de KABAOSA MALAGASY“. Der Autor Rakotonarivo A. Zakaria ist Musiker, der das *kabôsy*-Spiel autodidaktisch erlernte, nachdem er das Instrument gehört hatte und von dessen Klang fasziniert war (vgl. Zakaria 1996: 7). Betrachtet man das Titelbild dieses Buchs (siehe Abbildung 8), ist bereits äußerlich erkennbar, dass das darauf abgebildete Instrument, hier als *kabaosa* bezeichnet, eine symmetrische, rechteckige Form hat und es sich daher um eine standardisierte *kabôsy* handelt. Wie auch in Abb. 3 ist auf dem Titelbild die Ähnlichkeit zur Gitarre vor allem durch das runde Schalloch, den Steg und die Saitenanzahl offensichtlich. Der Name des Instruments in seiner standardisierten Form ist außerdem in seiner Schreibweise häufiger mit der Endung -a (*kabosa*, *kabaosa*) vorzufinden, was auch auf die stärkere Verbreitung dieses Instruments im Hochland schließen lässt (Notiz Schmidhofer 2011).



Abbildung 7: Eine „moderne kabôsy“

Zakaria beschreibt die *kabaosa* als diatonisches Instrument und verweist sehr häufig auf die Ähnlichkeiten zur europäischen Gitarre (vgl. Zakaria 1996: 8, 11), als wichtiges Unterscheidungsmerkmal nennt Zakaria jedoch die Bünde der *kabôsy*: Die *kabôsy* hat 18 Bünde, wobei manche Instrumente auch weniger Bünde oder verkürzte Bünde haben können, die sich nicht über die gesamte Halsbreite des Instruments erstrecken. Durch diese Halbbünde hebt sich die *kabôsy* nach Zakaria von anderen Saiteninstrumenten, wie etwa der Gitarre, ab. (vgl. Zakaria 1996: 13)

Im „ATLAS of plucked Instruments“³⁰ ist unter dem Eintrag „kabosy“ vermerkt, europäische Zithern des 17. Jahrhunderts seien die einzigen Instrumente, die neben der *kabôsy* diese Halbbünde aufweisen.

³⁰ URL: <http://www.atlasofpluckedinstruments.com/africa.htm> [3.2.2011]

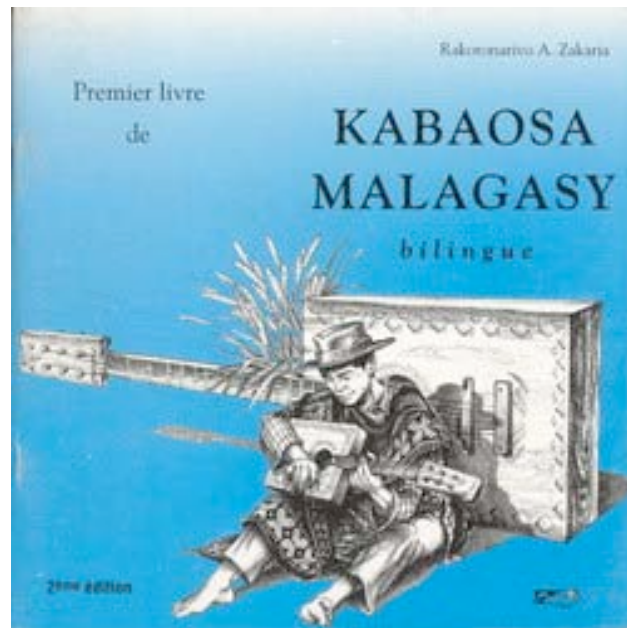


Abbildung 8: Titelblatt von Rakotonarivo A. Zakarias „Premier livre de Kabaosa Malagasy“ (1996)

Zakaria (vgl. 1996: 15) unterscheidet zwischen „original kabaosa“, die traditionellerweise mit vier Saiten bespannt sei und der „modern kabaosa“, die sich später entwickelt habe, 6-saitig sei und zwei Saitenpaare (also eine partiell doppelchörige Stimmung) aufweise. Auch wird darauf hingewiesen, dass das Instrument auch in anderen Regionen Madagaskars zu finden sei, die Instrumente sich jedoch in ihrer Form, verwendetem Material und musikalischen Einsatzbereich unterscheiden (vgl. Zakaria 1996: 8).

Um die Spielweise zu beschreiben, geht der Autor von einer diatonischen 4-saitigen *kabaosa* gestimmt in C aus, die Saiten von oben nach unten: c-c-e-g. Auch bei der Beschreibung der Spielweise der *kabôsy* verweist Zakaria auf die Ähnlichkeiten zur europäischen Gitarre, da die Saiten mit der linken Hand gegriffen, mit der rechten Hand angeschlagen oder angezupft werden. Die Anschlagtechnik (*striking technique*) wird durch wiederholte Aufwärtsbewegungen erzeugt und sowohl zum Spielen von Akkorden, als auch von Melodie verwendet. Dabei wird mit den Spitzen der Fingernägel gespielt, oft werden Daumen und Zeigefinger gemeinsam verwendet („by joining the thumb and forefinger“). Die Verwendung eines Plektrums erzeugt einen schärferen Klang. Beim *Picking* werden die Saiten angezupft, diese Technik wird meist eingesetzt, um Staccato oder bestimmte Rhythmen zu erzielen. (vgl. Zakaria 1996: 11)

Weitere Informationen und Techniken zur Spielweise der *kabôsy* sind dem Video „Cours de Kabosy“³¹ zu entnehmen, in dem der Musiker Bana Rahalahy die Spielweise des Instruments auf einer chromatischen *kabôsy* demonstriert. Nach Rahalahy gibt es zwei Arten der *kabôsy*, die diatonische *kabôsy* (die traditionellerweise in Madagaskar verwendet wird und sich durch die verkürzten Bünde auszeichnet) und die chromatische *kabôsy* (die im Video verwendet wird; sie weist keine verkürzten Bünde auf, ist sechssaitig und in G-Dur gestimmt; zwei Saiten einzeln, zwei Saitenpaare: g-g-h(doppelt)-d(doppelt)). Bei der Demonstration der Basis-Spieltechniken der rechten Hand unterscheidet Rahalahy drei Techniken: Die Saiten werden nur mit dem Zeigefinger (erste Technik), nur mit dem Daumen (zweite Technik) oder mit aneinander gepresstem Zeigefinger und Daumen (dritte Technik) angeschlagen. Die Aufwärts- und Abwärtsbewegung der rechten Hand wird bei allen drei Techniken auf die gleiche Weise ausgeführt. Ein wesentlicher Unterschied im Klang ist die dritte Technik im Vergleich zu den ersten beiden, da Zeigefinger und Daumen gemeinsam einen schärferen Klang erzeugen, der dem Klang des Spiels mit Plektrum ähnlicher ist.

In Bezug auf die *mandoliny* ist hier zu bemerken, dass diese ausschließlich mit Plektrum gespielt wird. Während des Forschungsaufenthaltes 2008 berichteten mehrere Musiker, sie würden stets mit Plektrum spielen – das Spiel ohne Plektrum sei „schlecht für die Finger“ und erzeuge keinen guten Klang. Ein möglicher Grund dafür, dass die *mandoliny* ausschließlich mit Plektrum gespielt wird, könnte daher das Material, nämlich Nylon, das häufig für die Saitenbespannung der *mandoliny* verwendet wird, sein.

4.4.2 Süden: Das Hirteninstrument *kabôsy* und die *mandoliny*

Während die *kabôsy* bei ihrer Verbreitung im Hochland eine gewisse Standardisierung erfuhr, gestaltete sich dies bei ihrer Ausbreitung in den Süden Madagaskars anders. Hier sind zwei Formen vorzufinden: Zum einen die *kabôsy*, die im Süden Madagaskars als typisches Instrument der Bara gilt (vgl. Schmidhofer 1997a: 10), zum anderen die *mandoliny*, die im Südwesten Madagaskars anzutreffen ist, charakteristischerweise im

³¹ Video online unter URL:

http://jean.marline.free.fr/Bana/Kabosy.php?&choix_langue=malagasy&legende_visite=mpitsidika%20hatramin%2527ny%2026-Feb-2008 [3.2.2011]

Ensemble mit anderen Instrumenten gespielt wird, jedoch auch solistisch (meist mit Begleitinstrument) eingesetzt werden kann.

Die *kabôsy* wird vorwiegend solistisch oder zur Gesangsbegleitung eingesetzt. Wie Randrianary (vgl. 2000: 13) bemerkt, habe die *kabôsy* den Musikbogen *jejo lava* als das übliche Hirteninstrument ersetzt. Nach Randrianary könne die *kabôsy* in verschiedenen Kontexten auftreten, „but is first and foremost an instrument to be played outdoors“. (Randrianary 2000: 13) Bei den Bara war die *kabôsy* das Instrument der Jungen, die die Rinder hüten, dies gilt auch für die Antanosy. (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch)

Neben dem *kabôsy*-Spiel der Rinderhirten ist ein weiterer musikalischer Kontext jener des Rinderdiebstahls: Im Protokoll zu einer Tonaufnahme 1988 in Marolinta (Distrikt Morombe) ist vermerkt, dass das Instrument laut einem Informanten (Davidson) beim Rinderdiebstahl zum Anfeuern gedient haben soll (Protokoll Schmidhofer: 23.5.1988 in Marolinta).

Auch Michel Domenichini-Ramiaramanana berichtet über den Einsatz von Lauten beim Rinderdiebstahl:

„Nous retiendrons ici l'exemple d'une utilisation un peu particulière: le vol de boeufs. En effet, je me suis lassé dire au cours de mes recherches dans le Sud-Ouest que le vol de boeufs, qui a aujourd'hui dégénéré en brigandage, était encore récemment l'occasion pour certains luthistes d'exercer leurs talents.“
(Domenichini-Ramiaramanana 1980: 130-131)

Die Tradition der Rinderdiebstähle wird insbesondere von den Volksgruppen der Antandroy, Antanosy, Bara und Sakalava berichtet; die Tatsache, dass grundsätzlich nur Rinder und niemals andere Tiere entwendet werden, bezeugt die besondere Stellung des Rindes in der madagassischen Kultur. Der Rinderdiebstahl, also die Aneignung fremden Viehs, diente früher weniger der Bereicherung³², sondern sollte vor allem Mut und Geschicklichkeit beweisen: Jugendliche Burschen zeigten so der Gemeinschaft, dass sie zu jungen Männern geworden waren und entsprechende Kühnheit, Kraft und Gewandtheit besaßen. (vgl. Neubert 1995: 81-82)

³² Wie bei der Bestrafung von Rinderdieben bei den Sakalava sichtbar wird, wurde zwischen einem vertuschten Diebstahl zur Bereicherung (die Ohrmarke der entwendeten Tiere wurde geändert) und einer offenen traditionellen Entwendung (die Ohrmarke der Tiere wurde unverändert gelassen) differenziert: Hatte der Rinderdieb die Ohrmarke der entwendeten Tiere unverändert gelassen, wurde er zur Zahlung von 10 Rindern verurteilt; die Strafe für Diebe, die die Ohrmarke der Tiere geändert hatten, fiel mit 40 Rindern deutlich höher aus. (Leib 1951/52, S. 59 zit. nach Neubert 1995: 82)

Nach Domenichini-Ramiaramanana wurde der Rinderdiebstahl früher als Übergangsritus für junge Burschen betrachtet, die sich dieser Mutprobe stellen mussten, da sie sonst Gefahr liefen, niemals eine Braut zu finden. Üblicherweise wurde der Rinderdiebstahl in einer Gruppe durchgeführt, in der jedes Mitglied eine bestimmte Funktion hatte. Die Aufgabe des Lautenspielers war es, die Burschen wie auch die Rinder anzufeuern und sie somit beim Laufen bis an ihre körperlichen Grenzen zu treiben. (vgl. Domenichini-Ramiaramanana 1980: 130-131)

Da der Glaube, ein heiratswürdiger Mann muss ein Rind gestohlen haben, auch bei den Bara verbreitet war, wurde der Rinderdiebstahl im Süden Madagaskars bei den Bara praktiziert, was in diesem Gebiet zu einer Assoziation zwischen dem Rinderdiebstahl und dem Klang der *kabôsy* führte. (Notiz Schmidhofer 2011)

Der Rinderdiebstahl wird heute noch ausgeführt, jedoch erlag diese Tradition einer Veränderung: Im Mittelpunkt steht nicht mehr die Mutprobe, sondern vielmehr die Aneignung von fremdem Besitz. Der Rinderdiebstahl wird heute „im großen Stil“ praktiziert, anstatt wie früher bei der Mutprobe, zu deren Zweck nur ein Rind oder wenige entwendet wurden, werden heute große Rinderherden zusammengetrieben und gestohlen. Die Rinderdiebe sind dabei nicht selten bewaffnet, sodass es bei der Verteidigung der Rinder zu Todesfällen und Verletzten kommt. (Schmidhofer 2011, pers. Gespräch) Mit der Wandlung dieser Tradition ist anzunehmen, dass der Einsatz der *kabôsy* in diesem Kontext nicht mehr stattfindet.

Wie bereits erwähnt ist die Bezeichnung *mandoliny* eine regional verwendete, die nur im Südwesten Madagaskars gebräuchlich ist. Schmidhofer (vgl. 1994: 185) verwendet diese Benennung im Zusammenhang mit ein- und zweisaitigen Instrumenten, die ausschließlich im Südwesten zu finden seien und die im Ensemble bestehend aus meist drei, mitunter auch vier oder fünf Lauten gespielt werden. Schmidhofer (vgl. 1994: 185) bezeichnet diese Ensembles als „eine junge Erscheinung und mit einer Tradition verbunden, die erst in den letzten Jahren entstanden ist.“

Während der 2008 durchgeführten Feldforschung in Belamoty berichteten Informanten, dass es vor 1960 keine *mandoliny* in Belamoty gegeben habe – das Auftauchen der ersten *mandoliny* in diesem Gebiet wurde um 1980 geschätzt³³. Auch nannte der Informant

³³ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008; Interview mit Mahita und Mosa Rene am 5.8.2008.

Kamosa Joela³⁴ das Erscheinen der *mandoliny* im Zusammenhang mit dem Verschwinden der Fiedel *lokanga* aus diesem Gebiet. Möglicherweise wurde die *lokanga* also von der *mandoliny* „verdrängt“, Genaueres zu dieser Entwicklung ist jedoch nicht bekannt.

So kann angenommen werden, dass die *mandoliny*, vor allem im Zusammenspiel in der Gruppe, eine jüngere Erscheinung ist als das Hirteninstrument *kabôsy*. Der Begriff *mandoliny* wird im Südwesten jedoch genauso für die solistisch eingesetzte Laute benutzt.

Den Ursprung des Begriffs *mandoliny* vermutet Schmidhofer (vgl. 1994: 185) bei den Betsileo:

„Die Bezeichnung *mandoliny* stammt vermutlich von den Betsileo, die in großer Zahl aus dem südlichen Hochland hier zugezogen sind. Dort war die europäische Mandoline sehr verbreitet gewesen. Die Instrumente folgen in ihrer Bauweise aber dem Muster der *kabôsy*.“ (Schmidhofer 1994: 185)

Wie bereits im Kapitel 2.1 bemerkt wurde, werden die beiden Begriffe *mandoliny* und *kabôsy* in den Quellen oft synonym verwendet, sodass nur anhand der Instrumentenbezeichnung oftmals nicht klar ist, welches Instrument gemeint ist. Von der „modernen *kabôsy*“ grenzen sich beide Instrumente dadurch ab, dass sie „home-made-Instrumente“ sind und im Gegensatz zur „modernen *kabôsy*“ keinen Prozess der Standardisierung erfuhren.

Eine Unterscheidung in ihrem Einsatzbereich ist bedingt möglich, da das Hirteninstrument *kabôsy* zur Gesangsbegleitung eingesetzt wird, die *mandoliny* in den für den Südwesten charakteristischen *mandoliny*-Ensembles auftritt. Jedoch wird auch die solistisch eingesetzte *mandoliny* (*mandoliny solo*) als *mandoliny* bezeichnet.

³⁴ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

5 Bauweise der *mandoliny*

5.1 Zur Herstellung von „home-made-Instrumenten“ in der Gemeinde Belamoty

Musikinstrumente werden in der Gemeinde Belamoty meist nur auf Bestellung beziehungsweise nach Bedarf angefertigt – eine „Produktion ins Blaue“ (Beyer 1999: 211), wie Norbert Beyer eine Produktion von Instrumenten ohne konkrete Aufträge bezeichnet, findet nicht statt. Ist man als ForscherIn an der Bauweise eines Musikinstruments interessiert, kann das Instrument in Auftrag gegeben und dem Instrumentenbauer nach Fertigstellung abgekauft werden (so wie es auch bei den hier präsentierten Instrumenten gemacht wurde). In allen von uns aufgenommenen *mandoliny*-Gruppen gab es mindestens einen Musiker, der sein Instrument und das seiner Mitspieler selbst gebaut hatte. Der Beruf des Instrumentenbauers, der den Instrumentenbau in der Tradition eines Meisterhandwerks erlernt und diese Arbeit hauptberuflich ausübt, ist in dieser Region nicht verbreitet. Das Erlernen des Instrumentenbaus funktioniert in manchen Fällen durch die gezielte Weitergabe des Wissens (zum Beispiel an die Kinder oder Enkel), meist jedoch durch Zusehen und Nachahmen. August Schmidhofer verwendet den Begriff „home-made-Instrument“ für die *kabôsy* als ein selbstgebautes Instrument, im Unterschied zur Gitarre als ein industriell gefertigtes (vgl. Schmidhofer 1994: 182). Dieser Begriff trifft auch auf den *mandoliny*-Bau in dieser Region zu, da es sich um selbstgebaute Instrumente handelt. Zum Bau der Instrumente wird das Material verwendet, das dem Instrumentenbauer zur Verfügung steht, wie etwa Holz, Kupfer, Plastik und Fischerleinen aus Nylon. Randrianary (2007a:14) spricht in diesem Zusammenhang von „modest manufacture with its assortment of heterogeneous objects“ (Randrianary 2007a: 14).

Die *mandoliny* folgt in ihrer Bauweise dem Muster der *kabôsy* (vgl. Schmidhofer 1994: 185): Aus einem einzigen Holzblock wird die *kabôsy* mit Korpus, Hals und Wirbelkasten geformt, der Korpus wird ausgehöhlt und ein Brett mit Schallloch als Decke an den Korpus angebracht. Die Decke wird meist angenagelt, weniger häufig mit geschmolzenem Plastik angeklebt. Wurden zum *kabôsy*-Bau früher häufig große, mit Tierhaut überzogene Schildkrötenpanzer oder Kalebassen verwendet – hier sind noch Spuren des arabischen Erbes sichtbar – wird heute meist Holz oder Blech verwendet (vgl. Schmidhofer 1994: 182). Während des Forschungsaufenthaltes 2008 wurden ausschließlich Instrumente gesehen, die aus Holz gefertigt waren.

Folgt der Bauprozess der *mandoliny* zwar dem oben beschriebenen Muster der *kabôsy*, das somit als „Bauprinzip“ der *mandoliny* bezeichnet werden kann, so muss beachtet werden, dass der *mandoliny*-Bau dennoch sehr unterschiedliche Ausführungen haben kann: Entscheidungen über Größe, Form und Gestaltung des Instruments liegen beim Instrumentenbauer bzw. bei der Person, die das Instrument in Auftrag gibt. Eine Norm, der das Instrument entsprechen muss, existiert nicht. Bautechnik, Werkzeuge und Material sind somit individuell und können je nach Instrumentenbauer variieren. Die Technik des Instrumentenbauers Soalia aus Ankilimany beispielsweise (siehe Kapitel 5.2.2), der die Bünde der *mandoliny* mit Kakteenstacheln an den Hals annagelt, konnten wir nirgendwo sonst beobachten und wird möglicherweise nur von diesem Instrumentenbauer verwendet. August Schmidhofer schreibt in einem Protokoll der Tonaufnahmen in Madagaskar 1988 von einem Instrument, dessen Decke zwei rechteckige Schalllöcher aufweist und nach dem Aufnageln mit Wachs verklebt wurde (vgl. Schmidhofer: Protokoll 1988) – diese Technik konnten wir nicht beobachten. Neben der Technik kann auch das vorhandene Material ein Faktor sein, der den Bau zusätzlich beeinflusst (so hängt etwa die Größe des Instruments nicht nur vom Wunsch des Instrumentenbauers ab, sondern auch von der Verfügbarkeit eines passenden Holzstücks). Die individuelle Bauweise wirkt sich folglich auf das Resultat, auf die Gestalt des fertiggestellten Instruments aus: Während unseres Forschungsaufenthaltes in Südwestmadagaskar konnten wir allein in der Commune de Belamoty Lauteninstrumente verschiedener Größen und Formen sehen, die sich in ihrer Gestalt stark voneinander unterscheiden.

Nach Victor Randrianary existiert diese große Vielfalt an unterschiedlichen Lautenformen in ganz Madagaskar, speziell aber bei den Antanosy (vgl. Randrianary 2007a: 14). Somit kann also nicht vom Bau *eines* Instruments auf den Halslautenbau in ganz Madagaskar allgemein geschlossen werden.

Randrianary beschreibt dieses Phänomen treffend: „La forme idéale du *kabôsy* est laissée à la libre imagination de chacun. Il est le parfait exemple de la liberté d’invention d’un peuple dont les ancêtres sont venus d’au-delà des mers.“ (Randrianary 2001: 111)

5.2 Die Bauweise der *mandolin* am Beispiel zweier Instrumente

5.2.1 Methodische Vorgehensweise

Wie bereits eingangs erwähnt, wurden die beiden Instrumente, deren Herstellung im Folgenden präsentiert werden soll, während des Forschungsaufenthaltes 2008 in Madagaskar für uns angefertigt. Die Bauvorgänge der *mandolin*s wurden filmisch und fotografisch dokumentiert, weiter wurden den Instrumentenbauern während ihrer Arbeit Fragen zum Bauprozess in Bezug auf die verwendeten Werkzeuge, auf Technik, Material etc. gestellt. Die methodische Vorgehensweise erfolgte mittels teilnehmender Beobachtung.

Bezüglich der Interviewtechnik war es ursprünglich geplant, in Anlehnung an Norbert Beyer vorzugehen, dessen Publikation „Lautenbau in Südindien. M. Palaniappan Achari und seine Arbeit“ (1999) auf Forschungsergebnissen einer 1993 in Südindien durchgeführten Feldforschung des Autors basiert. Beyer, Musikethnologe und Restaurator für außereuropäische Musikinstrumente mit Schwerpunkt Indien und Saiteninstrumente³⁵, verbrachte während seines Forschungsaufenthaltes drei Monate bei dem Lautenbaumeister M. Palaniappan Achari, dessen Arbeit er nicht nur beobachtete und dokumentierte, sondern bei dem er selbst in die Lehre ging und in der Kunst des traditionellen *Vīnā*baus³⁶ unterrichtet wurde (vgl. Beyer 1999: 37). Nach Beyer ergab sich das methodische Vorgehen in zwangloser Form aus den vorgefundenen Bedingungen – die Interviews wurden zum größten Teil während des Werkstattalltags geführt, komplizierte Sachverhalte wurden durch Zeichnungen, Skizzen und Demonstration vermittelt, für die Klärung verbliebener Unklarheiten und für Rückfragen stand Beyer ein Übersetzer zur Verfügung. Die genauen Bezeichnungen von Werkzeugen und Instrumententeilen erfragte Beyer unter Hinweis auf das konkrete Objekt oder mithilfe von Abbildungen. (vgl. Beyer 1999: 13)

Inspiziert durch Beyer wurde für die Beobachtung des *mandolin*-Baus beschlossen, die Interviews mit den Instrumentenbauern während der Bauvorgänge zu führen, da dies

³⁵ URL: <http://www.india-instruments.de/HTML-seite/reparaturen.html> [16.10.2011]

³⁶ Die *Vīnā* ist eine Langhalslaute, die in Südindien als das meistgeachtete Saiteninstrument gilt. Sie wurde in der höfischen Musik, im Tempel, als Soloinstrument und zum Begleiten von Vokalmusik eingesetzt. Heute ist die *Vīnā* das bevorzugte Instrument der gebildeten Schichten, die ihre Kinder bevorzugt im *Vīnā*spiel unterrichten lassen. Die häufige Bezeichnung als *Sarasvati Vīnā* stammt von Darstellungen der Göttin (des Lernens und der Musik) *Sarasvati*, die auf allen Darstellungen *vīnā*spielend (bzw. mit einer *Vīnā* in den Händen) abgebildet ist. In Südindien wird die *Vīnā* von Musiktheoretikern als das einzige Musikinstrument bezeichnet, das alle Grundelemente der karnatischen Musik (Melodie, Bordun und rhythmische Struktur) vollständig darstellen kann. (vgl. Beyer 1999: 42-43)

erlaubte, sofort gezielte Fragen zu den einzelnen Arbeitsschritten stellen zu können. Weitere Anregungen für Fragen an die Instrumentenbauer wurden aus Geneviève Dournons Publikation „Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels“ (1996) bezogen, in dem die Autorin katalogartig zu erfragende Details zu Instrumenten, ihrer Herstellung, ihrer Spielweise etc. auflistet. Vor dem *mandoliny*-Bau wurde ein Leitfadeninterview anhand Beyers Vorgehensweise und Dournons Fragenkatalog erstellt, das in die Beobachtungen des Instrumentenbaus eingegliedert werden sollte.

Bei der Anwendung dieser Methode vor Ort traten jedoch gewisse Schwierigkeiten auf, sodass die geplante methodische Vorgehensweise adaptiert werden musste, wie im Folgenden am Beispiel von Instrumentenbauer Soalia (siehe Kap. 5.2.2) geschildert werden soll: Neben Informationen zur Person (Name, Alter, Ethnie etc.), zum Instrumentenbau (wie der Instrumentenbau erlernt wurde etc.) sowie zum verwendeten Material und Werkzeug (geeignete Holzarten für den *mandoliny*-Bau etc.) wollte die Verfasserin weiter Informationen über die einzelnen Arbeitsschritte während des *mandoliny*-Baus erheben. Es war beabsichtigt, diese Fragen möglichst offen zu formulieren und den Instrumentenbauer bei jedem neuen Arbeitsschritt, bei der Verwendung eines neuen Werkzeugs oder einer anderen Auffälligkeit zu bitten, seine gerade ausgeführten Arbeitsschritte zu beschreiben. So sollte erstens vermieden werden, den Instrumentenbauer in seiner Antwort zu beeinflussen und ihm durch die Formulierung in der Fragestellung eine Antwort abzurufen, die er auf diese Weise nie ausgedrückt hätte. Weiter sollte mit dieser Fragetechnik bezweckt werden, eine verbale Beschreibung des Bauvorgangs aus der Sicht des Instrumentenbauers selbst zu erhalten. Formulierung, Wortwahl, auf welche Art und Weise der Instrumentenbauer den Bauvorgang beschrieb, welche Informationen er überhaupt nannte und welche er nicht nannte, würden, so erhoffte die Verfasserin, wiederum Rückschlüsse auf Besonderheiten und Auffälligkeiten zulassen und weitere interessante Details und Informationen über den Instrumentenbau ergeben. Auch wurde die Frage mit der Erwartung gestellt, der Instrumentenbauer würde in Folge erklären, aus welchem Grund er diesen Arbeitsschritt auf diese Weise ausführte und erhoffte so, auf Besonderheiten und Auffälligkeiten aufmerksam zu werden. Als jedoch unser Übersetzer den Instrumentenbauer Soalia (siehe 5.2.2) das erste Mal diese Frage stellte, unterbrach dieser überrascht seine Arbeit und antwortete: „Ich baue eine *mandoliny*!“

Hier wird der Unterschied zwischen einer „home-made-Produktion“ und einem Meisterbetrieb, in dem Beyer seine Forschung durchführte, deutlich: Während die

Verbalisierung der Arbeitsschritte im Lehrvorgang in einem Meisterbetrieb zum Alltag gehören, waren Soalias Technik und Methode autodidaktisch erlernt und weiter entwickelt, sodass die Beschreibung der von ihm ausgeführten Arbeitsschritte, sowie die Beantwortung von Fragen zu der von ihm angewandten Technik für Soalia ungewohnt waren. Die offene Fragestellung brachte nicht die gewünschten Ergebnisse, sodass stattdessen die Methode vor Ort adaptiert wurde, indem auf offene Fragen verzichtet und stattdessen konkretere Fragen formuliert wurden. Der Erfolg dieser adaptierten Methode zeigte sich durch interessante Antworten, die die spezifischer formulierten Fragen brachten. Auch ging Soalia nach einer gewissen Zeit dazu über, unaufgefordert Informationen zu seiner Tätigkeit zu äußern.

Eine weitere Schwierigkeit trat am Beginn des Bauprozesses bei dem Versuch auf, den Instrumentenbauer während seiner Arbeit zu fotografieren: Fast jedesmal, wenn die Kamera angesetzt wurde um ein Foto zu machen, unterbrach der Musiker seine Arbeit und gab entweder die Hände hinter den Rücken, um eine möglichst gute Sicht auf das Instrument zu gewährleisten, oder er posierte mit Instrument und richtete den Blick direkt in die Kamera (siehe Abb. 5). Wenn Norbert Beyer in Bezug auf die Beschreibung des Kontextes, in dem er seine Forschung durchführte, schreibt, dass er aufgrund „der professionellen Ungerührtheit der handelnden Personen bei freundlicher Indifferenz gegenüber möglichen Störungen“ (Beyer 1999: 244) „ungestellte, aussagekräftige Aufnahmen machen konnte“ (Beyer 1999: 244) und die fotografierten Personen hätten „sich niemals aus der Ruhe bringen lassen, auch nicht von dem gelegentlich eingesetzten Blitzlicht.“ (Beyer 1999: 244), so darf nicht vergessen werden, dass es sich hier erstens um einen Meisterbetrieb in einer kleineren Stadt handelt, das Umfeld also ein völlig anderes als bei Soalia, und zweitens, dass Norbert Beyer die einzige Person war, die dem Instrumentenbaumeister bei seiner Arbeit zusah, während Soalia zu Beginn des Instrumentenbaus (die Menge der Zuschauer nahm im Verlauf des Bauvorgangs ab) die Aufmerksamkeit des ganzen Dorfs auf sich zog (siehe Abb. 4). Im Vergleich zu einem Meisterbetrieb war Soalia es weder gewohnt, so viele Fragen zu seiner Arbeit beantworten zu müssen, noch, von so vielen Menschen dabei beobachtet zu werden. Er erzählte, dass er den Großteil des Instrumentenbaus üblicherweise allein im Wald durchführe.

Anmerkung: Die Tatsache, dass sich Mahasoa, der Instrumentenbauer der zweiten hier dokumentierten *mandoliny* (siehe Kapitel 5.2.3) von der Kamera weniger gestört fühlte, ist möglicherweise ebenfalls durch den Rahmen bedingt, in dem der Instrumentenbau stattgefunden hat: Während Soalia die *mandoliny* in Ankilimary umringt von vielen

Menschen baute, führte Mahasoa den *mandoliny*-Bau in Belamoty aus, wo bis auf wenige Menschen und einige Zaungäste niemand zusah. Auch muss bedacht werden, dass Mahasoa älter und erfahrener war als Soalia.

Diese Problematik der störenden Kamera bei Soalia konnte jedoch sehr schnell gelöst werden, indem Soalia mithilfe unseres Übersetzers mitgeteilt wurde, er solle sich nicht stören lassen und seine Arbeit nicht unterbrechen, wenn er fotografiert wurde. Nach kurzer Zeit entspannte sich die Situation merklich und Soalia unterbrach seine Arbeit nicht mehr, wenn die Kamera gezückt wurde, wie die Fotos ab Abbildung 11 dokumentieren. Die Akzeptanz der Kamera wuchs mit dem Baufortschritt der *mandoliny* – was auch dadurch bedingt sein kann, dass die Zusehermenge, die uns anfangs umringte, mit der Zeit deutlich abnahm.

War die Vorbereitung und Auseinandersetzung mit Dournon und Beyer sehr hilfreich, so konnte diese Methode im Fall eines „home-made-Instruments“ nicht einfach übernommen, sondern musste adaptiert werden. Die offene Fragestellung brachte nicht die gewünschten Ergebnisse; für einige der geplanten Fragen mussten andere Fragestellungen und Formulierungen gefunden werden, und einige vorbereitete Fragen blieben unbeantwortet.

So konnte nicht herausgefunden werden, aus welchem Grund Soalia sich dazu entschließt, eine bestimmte Seite des Holzblocks für den Korpus zu wählen bzw., ob es einen bestimmten Grund für diese Entscheidung gab. Wir konnten beobachten, dass sich auf der einen Seite des Holzes, das Soalia zum Wirbelkasten der *mandoliny* macht, ein Ast befunden hat, sodass das Holz hier härter und schwerer zu bearbeiten war. Soalia merkte, dass er mit der Axt hier schwerer vorankommt und drehte das Instrument infolge um, um die andere Seite zum Korpus zu machen. Bei der Frage nach dem Grund sagte er jedoch nicht, dass dies der entscheidende Grund war, sodass dies nur angenommen werden kann.

Die Methode der Beobachtung und Dokumentation der Herstellungsprozesse beider Instrumente in Verbindung mit den geführten Interviews während der Bauvorgänge erwies sich jedoch als unverzichtbar für die Auseinandersetzung mit dem Instrument *mandoliny* und trug maßgeblich zum Verstehen der *mandoliny* als „home-made-Instrument“ bei. Dies wird in Kapitel 5.1 noch näher diskutiert.

5.2.2 *Mandoliny*-Bau: Beispiel 1

Instrumentenbauer: Soalia, 29 Jahre,

Ort: Ankilimary (Commune de Belamoty) und Belamoty

Datum: 18.7.2008 und 23.7.2008

Im Folgenden wird der Bau einer *mandoliny* anhand von Fotos und Beschreibungen der einzelnen Arbeitsschritte dargestellt. Der Instrumentenbauer Soalia aus Ankilimary (Commune de Belamoty), der das Instrument auf Anfrage für mich anfertigte, repariert und baut seit seinem achten Lebensjahr Instrumente. Er erlernte dies von seinem Onkel, dem er als Kind beim Bau bzw. der Reparatur von Instrumenten zusah. Soalias Auskunft nach sei eine *mandoliny* am schwersten zu bauen, die Trommel *langoro* am leichtesten (neben der im Folgenden beschriebenen *mandoliny* wurde auch das Bespannen einer Trommel *langoro* bei Soalia in Auftrag gegeben und dokumentiert).

Der Bau der *mandoliny* erfolgte in drei Etappen: Bei der ersten Etappe am 18.7.2008 wurden Korpus, Hals und Wirbelkasten des Instruments geformt und der Korpus ausgehöhlt; danach wurde eine mehrtägige Pause eingelegt, da das Holz trocknen musste, bevor der Bau fortgesetzt werden konnte. Während der zweiten Etappe am 23.7.2008 wurde die Decke des Instruments auf den Korpus genagelt, der Wirbelkasten ausgehöhlt und mit Wirbeln bestückt, am selben Tag wurde das Instrument in einer dritten Bauetappe mit Bündeln und Saiten ausgestattet.



Abbildung 9: Baubesprechung und Preisverhandlung mit dem Instrumentenbauer Soalia (links).

Erste Bauetappe:

Für den Bau der *mandoliny* verwendet Soalia einen rechteckigen Holzblock aus der Holzart *zoby*. Das Holz ist frisch, es wurde am Morgen desselben Tages vom Instrumentenbauer aus dem Wald geholt. Soalia zufolge sei es besser und einfacher, für den Instrumentenbau frisches Holz zu benutzen, anstatt trockenes. Zu Beginn des Instrumentenbaus wird der Holzblock zuerst grob bearbeitet: Mit einer Axt trägt Soalia auf allen Seiten Holz ab, bis das Holzstück eine eckigere, kantigere Form hat als zu Beginn – Soalia sagt, er wolle es flacher machen. Nach dieser ersten Grobarbeit misst der Instrumentenbauer die Länge des Holzstücks mit den Händen ab und macht nach einer neuerlichen genauen Betrachtung der Holzlänge im unteren Drittel des Holzstücks mit der Axt einen Einschnitt im rechten Winkel zur Längsseite. Mit diesem Schritt ist die Höhe bzw. Länge des Korpus festgelegt, außerdem, welche Seite des Holzstücks der Hals, welche der Korpus sein wird. Bevor Soalia diesen Vorgang auf der anderen Seite wiederholt, misst er nochmals mit seiner Hand die Länge des Korpus ab: Der Korpus ist genauso lang wie die Distanz zwischen Soalias ausgestrecktem Daumen und Mittelfinger seiner gespreizten Hand.



Abbildung 10: Instrumentenbauer Soalia mit dem Holzstück, aus dem die *mandoliny* entstehen wird. Der Korpus (oben - die *mandoliny* steht hier auf dem Kopf) wurde bereits grob geformt und seine Länge festgelegt.

Nachdem die Länge des Korpus bestimmt wurde, verengt Soalia die Seite des Holzes, wo der Hals der *mandoliny* entstehen wird (siehe Abbildung 11). Während dieses Vorgangs hält Soalia immer wieder inne, um das Holzstück von verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten, dabei dreht er es leicht – nach Annahme der Verfasserin, um den Winkel des Halses zu prüfen.



Abbildung 11: Der Hals der *mandoliny* wird geformt.

Nachdem Hals und Korpus der *mandoliny* grob geformt wurden, wird der Hals auf der Vorder- und Rückseite weiter verengt und durch Abtragen von Holz auf die passende Dicke zugeschnitten (siehe Abbildung 12). Dies sei nach Soalia besonders wichtig für die Spielweise des Instruments.



Abbildung 12: Der Hals des Instruments wird auf die passende Dicke zugeschnitten.

Nun wird der Korpus ausgehöhlt (siehe Abbildung 13): Soalia hackt drei Löcher in das Holz, die anschließend zu einer Öffnung verbunden werden. Dazu schlägt Soalia in das Holz und bewegt die Axt hin und her, bis sich Stücke lösen und entfernt werden können. Die Hackbewegungen sind zu Beginn dieses Bauschrittes grober, als die Korpusöffnung bereits bis zu einer gewissen Tiefe ausgehöhlt ist, werden sie vorsichtiger. Besonders, wenn Soalia mit der Axt in der Nähe der Seitenwand arbeitet, werden seine Bewegungen langsamer und gezielter. Nach diesem Arbeitsschritt muss das Instrument einige Tage trocknen, bevor die Decke aufgenagelt werden kann.



Abbildung 13: Der Korpus wird ausgehöhlt. Hier sichtbar: Die einheitliche Dicke der Seitenwände des Korpus.

Bauetappe zwei:

Der ausgehöhlte Korpus konnte ein paar Tage trocknen, die Decke des Instruments, ein flaches Stück Holz, das ursprünglich Teil einer Zaunlatte war, wurde bereits auf die ungefähre Größe zugeschnitten. Als Werkzeuge dienen eine Axt und ein Stein (siehe Abbildung 14).



Abbildung 14: Ausgangsmaterial für die zweite Etappe des *mandoliny*-Baus.

Zu Beginn der zweiten Bauetappe wird das Instrument von allen Seiten abgeschliffen: Dazu verwendet Soalia seine Axt wie einen Hobel, indem er sie mit langsamen, flachen Bewegungen über das Holz schiebt (siehe Abbildung 15). Dieser Vorgang des Abschleifens wird zuerst auf der Oberseite des Halses (dem späteren Griffbrett) ausgeführt, bis die Oberfläche eben ist, danach wird der Korpus von allen Seiten abgeschliffen. Es sei jetzt schwieriger, das Holz zu bearbeiten, da es nun trockener ist. Besonders sorgfältig arbeitet Soalia an der Oberseite des Korpus: Mit der Axt macht er einen Einschnitt, der das Griffbrett vom Korpus abgrenzt und schleift die Korpusoberseiten bis zu dieser Grenze ab, sodass – nach Annahme der Verfasserin – die Decke des Instruments nach dem Aufnageln in einer Ebene mit dem Griffbrett liegt.



Abbildung 15: Abhobeln der Korpusoberseite. Für diesen Vorgang wurde die *mandolin* mithilfe zweier Holzstäbe am Boden fixiert.

Nun bearbeitet Soalia den Wirbelkasten des Instruments und trägt auf allen Seiten Holz ab. Die Decke des Instruments wird probeweise auf den Korpus gelegt (siehe Abbildung 16), das überstehende Holz wird später noch abgeschnitten.



Abbildung 16: Die Decke wird probeweise auf den Korpus gelegt.

Zur Befestigung der Decke am Korpus verwendet Soalia ein Stück Kupfer, das er zuerst mit der Rückseite seiner Axt flachhämmt, es gerade biegt und dann in kleinere Stücke teilt, die nun als Nägel dienen. Mit einem Stein, der als Hammer dient, wird die Decke so

an den Korpus genagelt, die Enden des Kupferdrahtes umgebogen und festgehämmert. Nachdem die Decke am Korpus fixiert ist, wird das überstehende Holz an den Seiten mit der Axt (siehe Abbildung 17) bzw. an der Korpusunterseite mit dem Messer (siehe Abbildung 18) entfernt und die Decke so auf die passende Größe zugeschnitten.

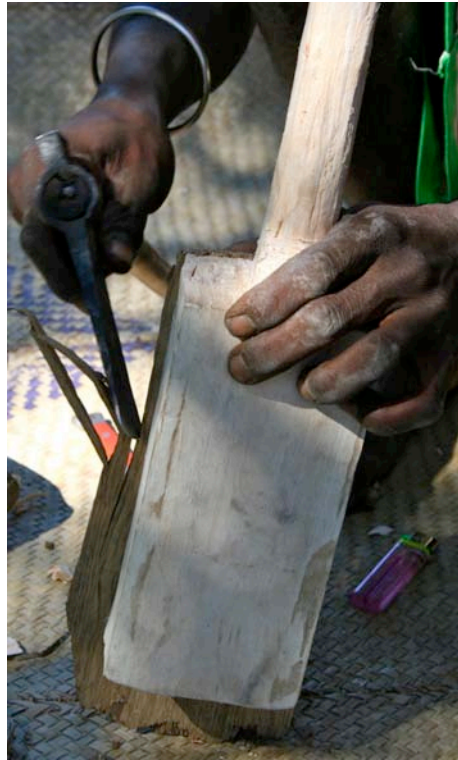


Abbildung 17: Das überstehende Holz der Decke wird auf den Seiten mit der Axt entfernt.



Abbildung 18: Anpassen der Decke. An der Unterseite des Korpus arbeitet Soalia mit dem Messer und schneidet das überstehende Holz ab.

Nachdem die Decke aufgenagelt und zurechtgeschnitten wurde, schneidet Soalia das Schallloch des Instruments mit einem Messer aus (siehe Abbildung 19).



Abbildung 19: Das Schallloch wird mit einem Messer ausgeschnitten.

Nun wird der Wirbelkasten bearbeitet: Durch Klopfen mit einem Stein auf ein Messer bohrt Soalia drei Löcher in den Wirbelkasten, die anschließend zu einer Öffnung verbunden werden (siehe Abbildung 20).



Abbildung 20: Anfertigung des Wirbelkastens.

Für das Bohren der Wirbellöcher muss ein Feuer gemacht werden: Der Wirbelkasten wird mit einem glühenden Metallstab durchstoßen und so werden die Wirbellöcher gestochen (siehe Abbildung 21). Dieser Arbeitsschritt ist sehr zeitaufwändig, da der Metallstab so lange im Feuer erhitzt werden muss, bis seine Temperatur hoch genug ist, um das Holz durchstoßen zu können. Nach dem Bohren von zwei Wirbellöchern (auf der gleichen Höhe) muss der Metallstab erneut erhitzt werden. Während der Metallstab im Feuer liegt und Soalia warten muss, bis dieser heiß genug für den nächsten Bohrvorgang ist, schnitzt er mit einem Messer die Wirbel der *mandoliny* (siehe Abbildung 22).



Abbildung 21: Das Bohren der unteren zwei Wirbellöcher.



Abbildung 22: Die Wirbel werden mit dem Messer zugeschnitzt.



Abbildung 23: Das Anbringen der zugeschnittenen Wirbel.

Nachdem alle sechs Wirbellöcher gebohrt wurden, werden die drei Wirbel angebracht (siehe Abbildung 23) und noch weiter auf die passende Dicke zugeschnitzt. Danach fertigt Soalia den Steg für die *mandolin* und legt ihn probeweise auf das Instrument. Der Steg wird nicht an der Decke fixiert, sondern später unter die Saiten geklemmt und so

festgehalten. Nachdem der Steg geschnitzt wurde, bringt Soalia den Saitenhalter des Instruments an: Ein Stück Metall wird u-förmig gebogen und am unteren Korpusende in die Decke gehämmert (siehe Abbildung 24).



Abbildung 24: Das Instrument am Ende der dritten Bauetappe.
Die *mandolin* wurde auf allen Seiten abgeschliffen, die Decke angebracht und mit einem Schalloch versehen, weiters der Saitenhalter aus Metall angebracht. Der Steg wird nicht am Instrument befestigt, sondern bleibt frei beweglich und wird später nur durch die Saiten festgehalten.

Dritte Bauetappe:

Der Instrumentenbau wird in Belamoty fortgesetzt, da hier die Saiten für das Instrument (Fischerleinen aus Nylon) erhältlich sind. Die Saiten werden zuerst am Saitenhalter angeknotet (siehe Abbildung 25), anschließend an den Wirbeln befestigt und durch Drehen der Wirbel fixiert (siehe Abbildung 26). Danach wird der Steg unter die Saiten geklemmt und so festgehalten.



Abbildung 25: Das Anbringen der Saiten: Die Saiten werden am Saitenhalter festgeknotet und über den Korpus geführt.



Abbildung 26: Die Saiten werden an den Wirbeln befestigt und durch Drehen der Wirbel fixiert.

Soalia beginnt den Stimmprozess des Instruments (siehe Abbildung 27). Zuerst zupft er die leeren Saiten der *mandoliny*, danach probiert er verschiedene Griffe und dreht so lange an den Wirbeln, um Veränderungen durchzuführen, bis er mit dem Klang zufrieden ist.



Abbildung 27: Das Stimmen der *mandoliny*: Zuerst schlägt Soalia leere Saiten der *mandoliny* an.

Im Anschluss werden die Bündel der *mandoliny* aus einem Stück Plastik ausgeschnitten und am Griffbrett fixiert. Dazu verwendet der Instrumentenbauer Kaktusstacheln, mit denen er zuerst das Plastik durchsticht und die Bündel danach mit der flachen Messerspitze in das Holz drückt bzw. hämmert (siehe Abbildung 28). Aus dem gleichen Stück Plastik schneidet der Instrumentenbauer das Plektrum für das Instrument.



Abbildung 28: Der erste Bund wird mithilfe von Kaktusstacheln als Nägel angebracht.

Bevor Soalia die Bünde am Griffbrett fixiert, legt er sie zuerst lose auf, drückt die Saiten an dieser Stelle nieder und zupft sie. Nachdem er den ersten und zweiten Bund fixiert hat, geht Soalia zum vierten Bund über – er erklärt, dass es noch nicht sicher sei, ob er den dritten Bund setzen wird, um dies zu entscheiden, müsse er zuerst den vierten setzen. Nach dem Setzen des vierten Bundes entscheidet sich Soalia zuerst gegen den dritten Bund, da er ihn dem Gehör nach nicht brauche. Nachdem er jedoch alle anderen Bünde gesetzt hat, setzt er doch den dritten Bund. Zwischen dem Fixieren der einzelnen Bünde spielt Soalia wiederholt leere Saiten und Akkorde und stimmt die Saiten um, bis er mit dem Klang zufrieden ist. Nachdem der letzte Bund fixiert wurde, drückt Soalia alle Bünde nochmals mit dem Messer fest. Soalia erklärt, dass der Klang der *mandoliny* noch nicht sehr gut sei, da das Holz noch nicht trocken ist. Wenn das Instrument trocken ist, werde es einen stärkeren Klang haben. Folgende Stimmung konnte erhoben werden: as - es' - as'.



Abbildung 29: Soalia mit der fertig gestellten *mandoliny*. In der rechten Hand hält er ein Plektrum aus Plastik. Die *mandoliny* wird Soalia nach immer mit Plektrum gespielt – ohne sei es schlecht für die Finger.

5.2.3 *Mandoliny*-Bau: Beispiel 2

Instrumentenbauer: Mahasoa, 40, Antanosy

Ort: Belamoty

Datum: 20.8.2008

Der Instrumentenbauer Mahasoa ist der *mandoliny*-Spieler einer Gruppe, in der er gemeinsam mit drei Tänzerinnen, einem *katsa*-Spieler und einem Sänger häufig bei *savatsy*- und *bilo*-Feiern auftritt. Bei diesem Instrumentenbau, der in nur einer Bauetappe am 20.8.2008 in Belamoty durchgeführt wurde, hatte Mahasoa das Ausgangsmaterial (siehe Abbildung 30) schon vorbereitet: Der Korpus der *mandoliny* war bereits ausgehöhlt, Hals und Wirbelkasten (ohne Wirbellöcher) waren ebenfalls bereits angefertigt. Das dafür verwendete Holz heißt *kapaipoty*; dieses sei nach Angaben des Instrumentenbauers Mahasoa zum *mandoliny*-Bau besser geeignet als das Holz *daro*, welches sehr leicht bricht, wie er beim Bau anderer Instrumente feststellen konnte.



Abbildung 30: Das Ausgangsmaterial und das Werkzeug des Instrumentenbauers. Links der bereits ausgehöhlte Korpus, rechts die Decke des Instruments. Diese besteht aus zwei Teilen, die nebeneinander auf den Korpus genagelt werden. Als Werkzeuge dienen eine Axt, zwei Hämmer und eine Zange. Zusätzlich verwendet der Instrumentenbauer eine Säge (in der Abbildung nicht zu sehen).

Zu Beginn des Instrumentenbaus fertigt Mahasoa aus einem Kupferstück, das er mit einem Hammer flachklopft, die Metallbeschläge für die *mandoliny* an. Danach werden Hals und Korpus des bereits vorbereiteten Instruments von allen Seiten mit einem Messer abgeschliffen (siehe Abbildung 31).



Abbildung 31: Instrumentenbauer Mahasoa mit dem Instrument (Rückseite). Korpus und Hals wurden auf allen Seiten mit einem Messer abgeschliffen.

Die Wirbellöcher werden mit einer heißen Metallstange in den Wirbelkasten gestochen. Nun wird die Decke grob zugeschnitten, die aus zwei flachen Holzbrettern besteht (siehe Abbildung 32) – ein einzelnes Stück wäre laut Mahasoa jedoch zu bevorzugen. Auch die Decke ist aus dem Holz *kapaipoty*. Beide Deckenteile werden grob zugeschnitten und mehrmals probeweise auf den Korpus gelegt. Danach nagelt Mahasoa zuerst das größere Deckenteil mit den vorbereiteten Metallstücken an den Korpus (siehe Abbildung 32).



Abbildung 32: Das Anpassen der Decke. Das größere Teil der Decke, wie hier sichtbar, wurde bereits auf den Korpus genagelt.

Nachdem das größere Teil der Decke am Korpus fixiert wurde, wird das kleinere Teil probeweise angepasst und auf die passende Größe zugeschnitten, danach nagelt Mahasoa auch das kleinere Deckenteil an. Das überstehende Holz wird mit einer Säge entfernt – bei diesem Arbeitsschritt ist Mahasoas Assistent Miandry behilflich, der das Instrument festhält (siehe Abbildung 33).



Abbildung 33: Zurechtsägen der Decke. Nach der Befestigung am Korpus wird die Decke, die aus zwei Holzbrettern besteht, mit einer Säge auf die richtige Größe angepasst; das überstehende Holz wird abgesägt. Die Details werden später mit dem Messer zugeschnitten. Rechts im Bild Mahasoas Assistent Miandry, der bei diesem Arbeitsschritt behilflich ist.

Nachdem das überstehende Holz mit der Säge entfernt wurde, wiederholt Mahasoa diesen Vorgang mit Axt und Messer, bis er mit dem Resultat zufrieden ist. Danach wird das Schallloch mit dem Messer ausgeschnitten und die Decke noch an weiteren Stellen angenagelt: Mahasoa klopft wiederholt den Klang prüfend von oben auf die Decke und schlägt neue Nägel ein – am Schluss wird ein Nagel wieder herausgenommen und versetzt. Das Schallloch wird nach diesem Vorgang nochmals vergrößert. Danach wird auch die Oberseite der Decke mit einem Messer abgehobelt bzw. abgeschliffen. Der Saitenhalter – ein flach geklopftes, gebogenes Metallstück – wird an der Unterseite des Korpus angebracht und nach oben gebogen (siehe Abbildung 35). Vor der Befestigung der Saiten fragt Mahasoa, ob das Instrument von einem Rechts- oder Linkshänder gespielt werden wird. (Anmerkung: Diese *mandoliny* wurde für einen Rechtshänder angefertigt.)

Für die Anfertigung der Wirbel entrindet Mahasoa kleine Äste aus dem Holz *somosoy* und schnitzt sie mit dem Messer auf die passende Größe zu. Während der Anfertigung der Wirbel probiert er wiederholt, ob diese in die Wirbellöcher passen. Um das Instrument mit Saiten auszustatten, werden diese zuerst an den Saitenhalter geknotet, dann um die Wirbel gewickelt und die Saiten durch Drehen der Wirbel gespannt (siehe Abbildung 34).



Abbildung 34: Der Wirbelkasten nach dem Anbringen der Saiten. Die Wirbel wurden aus *somosoy*-Ästen gefertigt. Die Saiten liegen auf dem mit Einkerbungen ausgestatten Sattel auf.

Nun fertigt Mahasoa den Steg des Instruments, in den er mit dem Messer rillenartige Einkerbungen passend für die Saiten schneidet. Der Steg wird unter die Saiten geklemmt, nach unten geschoben und so fixiert (siehe Abbildung 35). Genauso wird der Sattel des Instruments, der die Saiten am oberen Halsende vom Griffbrett abhebt, gefertigt; er ist kleiner und flacher als der Steg und wird ebenfalls mit Einkerbungen für die Saiten versehen.



Abbildung 35: Der Korpus nach dem Bespannen der Saiten. Die Saiten wurden am Saitenhalter angeknötet und verlaufen in den passenden Einkerbungen am Steg über den Korpus.

Mahasoa beginnt den Stimmprozess: Er zupft die leeren Saiten der *mandoliny* und dreht die Wirbel, um Veränderungen herbeizuführen. Da das Material noch neu sei, so Mahasoa, seien die Wirbel noch sehr schwer zu drehen (aus diesem Grund benutzt Mahasoa dafür seine Zähne). Der Sattel wird noch etwas verändert, da er zu hoch war, wie Mahasoa nach diesem ersten Stimmprozess feststellen konnte. Nun wird die *mandoliny* mit aus Metall gefertigten Bünden ausgestattet. Für das Anbringen der Bündel wird jedes Metallstück zuerst probeweise auf das Griffbrett gelegt, dann auf die passende Länge zugeschnitten und die Metallenden an beiden Seiten mit einer Zange umgebogen. Der gefertigte Bund kann so auf den Hals geklemmt werden – die Bündel sind somit fixiert, bleiben aber verschiebbar.

Nach dem Anbringen der Bündel ist Mahasoa unzufrieden mit der Stimmung und entfernt den Steg des Instruments, um diesen flacher zu schnitzen. Nach dem Anbringen der ersten vier Bündel vergleicht Mahasoa den Abstand der Bündel mit jenen seiner eigenen *mandoliny* und misst den Hals des Instruments mit seinen Handflächen ab. Danach bringt

er den fünften und sechsten Bund an. Während des Anbringens der Bünde zupft Mahasoa wiederholt die leeren Saiten und verschiedene Griffe. Nachdem alle Bünde angebracht wurden, spielt Mahasoa die *mandoliny* und nimmt immer wieder kleinere Veränderungen in der Stimmung vor – dies macht er sowohl durch Drehen an den Wirbeln, als auch durch Verschieben der Bünde, bis er mit dem Resultat zufrieden ist. Folgende Stimmung konnte erhoben werden: a - c' - b - g.



Abbildung 36: Mahasoa beim Stimmen des Instruments. Anmerkung: In seiner rechten Hand hält Mahasoa ein *Samosa*, eine gefüllte Teigtasche.



Abbildung 37: Mahasoa beim Stimmen des Instruments. Hier besonders gut sichtbar: Der Saitenhalter des Instruments, der an der Unterseite des Korpus befestigt ist und nach oben gebogen wurde.



Abbildung 38: Der neue Besitzer der *mandoliny* mit dem fertig gebauten Instrument (links) neben Instrumentenbauer Mahasoa mit seiner eigenen *mandoliny*, die ebenfalls von ihm selbst angefertigt wurde.



Abbildung 39: Das fertig gebaute Instrument mit Plektrum (unter den Saitenhalter geklemmt).

5.3 Bezeichnungen der Instrumententeile der *mandoliny*

Die während des Forschungsaufenthaltes erhobenen Bezeichnungen³⁷ für die Instrumententeile der *mandoliny* werden in Abbildung 40 anhand eines Fotos, das exemplarisch als Modell dient, präsentiert.

Die Bezeichnungen der einzelnen Teile der *mandoliny* variieren von Region zu Region. Die im Südwesten geläufigste Terminologie basiert auf Analogien zum menschlichen Körper, benennt Materialien und kennzeichnet Funktionen. (vgl. Schmidhofer 1994: 186)

Für die *mandoliny* konnten als materialbenennende Bezeichnungen beispielsweise *talirano* (Fischerleine) für die Saiten aus Nylon, sowie *sabany* (*saba* bedeutet Kupfer) für die Bünde der *mandoliny* erhoben werden. August Schmidhofer nennt neben der Bezeichnung *taly rano* (Fischerleine) weiter die auf das Material bezogene Bezeichnung *cabla* (von frz. *câble*) für die Saiten des Instruments (vgl. Schmidhofer 1994: 186). Als ihre Funktion kennzeichnend konnte die Bezeichnung *fitra talirano* für den Saitenhalter erhoben werden. Analogien zum menschlichen Körper werden bei einer Reihe von Bezeichnungen deutlich: *Sofiny* bedeutet „Ohren“ und benennt die Wirbel der *mandoliny*. *Vozony* („Hals“) bezeichnet den Hals des Instruments, *tsony* („Bauch“) wird für den Korpus des Instruments verwendet und *lohany* bzw. *mokony* („Kopf“) ist die Bezeichnung für den Wirbelkasten.

August Schmidhofer nennt weiter die Bezeichnungen *hiriky* („After“) bzw. *fiboaaha-peo* („die Stimme herauslassen“) für das Schallloch des Instruments (vgl. Schmidhofer 1994: 186). Zu dieser Art von Benennung der Instrumententeile bemerkt Mireille Rakotomalala (1998: 783): „Though anthropomorphism does not figure prominently in the Malagasy conception of instruments, the peoples of Madagascar often endow musical instruments with human structure.“ (Rakotomalala 1998: 783). So wird der Teil des Instruments, aus dem der Ton kommt, oft als *vava* („Mund“), der obere Teil des Instruments als *loha* („Kopf“) bezeichnet (vgl. Rakotomalala 1998: 783).

³⁷ Die Informationen wurden in den folgenden drei Interviews erhoben:
Interview mit der Gruppe Tsivery; Mitglieder: Tsivery,(36), *mandoliny*; Repasa, (47), *katsa*; und den Tänzerinnen Vinesy (8) und Nerina (3), alle Antanosy, am 21.7.2008 in Andranavory,
Interview mit Interview mit Mahaso (40), Antanosy, am 4.8.2008 in Belamoty,
Interview mit Soalia (29), Antanosy, am 16.7.2008 in Ankilimary (Commune de Belamoty).

lohany bzw.
mokony (Kopf)

vozony (Hals)

trony (Bauch)

sofiny (Ohren)

talirano (Fischerleine aus
Nylon)

sabany (Bund)

fiaignany bzw. *fienany*
(Schallloch)

voatiany bzw. *tiany* (Steg)

fita talirano (Saitenhalter)

fisitiny bzw. *fisitiky*
(Plektrum)

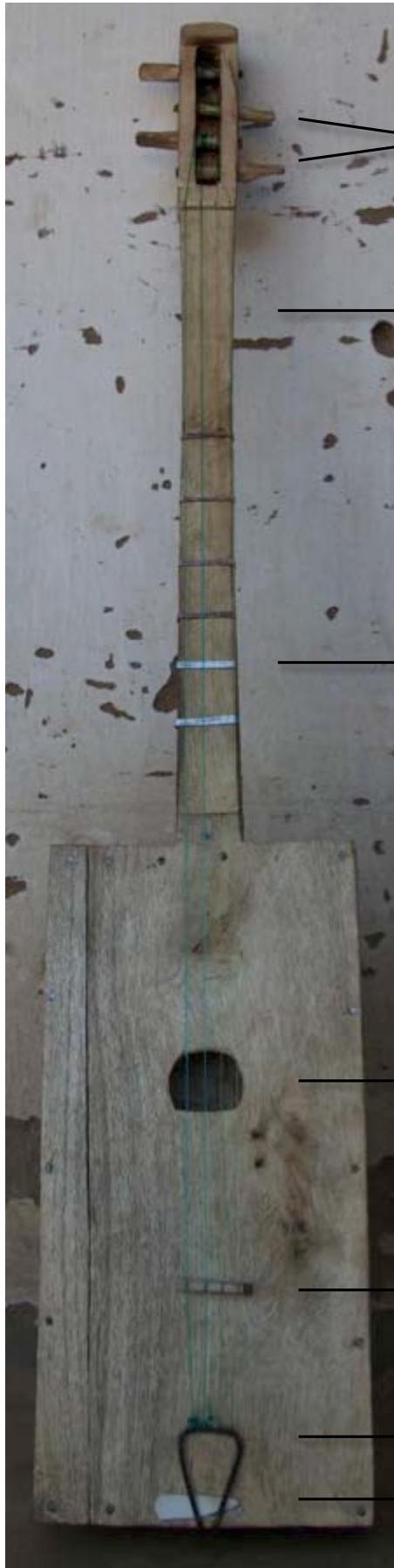


Abbildung 40: Bezeichnungen der Instrumententeile der *mandoliny*.

5.4 Fazit: Die *mandoliny* – „a very rudimentary instrument“³⁸ ?

Die Gegenüberstellung der in den Kapiteln 5.2.2 und 5.2.3 beschriebenen Bauvorgänge von zwei *mandoliny*s zeigt, dass beide Instrumente in ihrer Bauweise demselben Muster folgen, das wie bereits beschrieben als „Bauprinzip“ der *mandoliny* bezeichnet werden kann: Aus einem Holzblock wird das Instrument mit Korpus, Hals und Wirbelkasten geformt, der Korpus wird ausgehöhlt, die Decke aufgenagelt und das Instrument mit Wirbeln, Bünden und Saiten ausgestattet.

Der genaue Vergleich der beiden Herstellungsprozesse zeigt jedoch weiter, dass die Bauweise der Instrumente zwar diesem Bauprinzip folgt, in ihrer Ausführung jedoch individuell verschieden ist: Die Instrumente unterscheiden sich in der Anzahl der Saiten (Soalias Instrument ist 3-saitig, Mahasoas 4-saitig), in der verwendeten Holzart (Soalia verwendet *zoby*, Mahasoa *kapaipoty*), in ihrer Stimmung, in der Anzahl der Bündel (Mahasoa setzt sechs Bündel, Soalia sieben), sowie in der Größe der fertigen Instrumente. Für den Herstellungsprozess verwendeten beide Instrumentenbauer unterschiedliche Techniken: Während Soalia die Bündel mit Kakteenstacheln in das Holz nagelt, verwendet Mahasoa Metall und stellt mit diesem Bündel her, die, im Gegensatz zu den von Soalia gefertigten, verschiebbar sind. Weiter ist die Anfertigung des Saitenhalters unterschiedlich (bei Soalias Instrument wird der u-förmige Saitenhalter an der Oberseite der Decke angebracht, der von Mahasoa gefertigte Saitenhalter wird an der Korpusunterseite befestigt und nach oben gebogen) und auch beim Stimmprozess der Instrumente gehen die Instrumentenbauer unterschiedlich vor: Soalia stimmt das Instrument nur durch Drehen der Wirbel, Mahasoa nimmt Veränderungen im Klang neben dem Drehen der Wirbel zusätzlich darin vor, indem er Sattel und Steg des Instruments verkleinert und die Bündel verschiebt. Auch setzt Soalia die Bündel nur nach Gehör, während Mahasoa zusätzlich mit Bezug zu einem Referenzinstrument (seine eigene *mandoliny*) stimmt. Während Mahasoa Unterstützung durch seinen Assistenten hatte, arbeitete Soalia allein. Die Bauvorgänge unterscheiden sich weiter durch den Kontext, in dem sie stattgefunden haben: Im Gegensatz zu Mahasoa, der das Instrument in Belamoty anfertigte, wo ihm bis auf wenige Zaungäste und uns FeldforscherInnen niemand zusah, arbeitete Soalia in seinem Heimatdorf umringt von vielen interessierten ZuseherInnen.

Victor Randrianary beschreibt den Bauvorgang einer *mandoliny* folgendermaßen:

³⁸Randrianary 2007a: 14.

“This is a very rudimentary instrument made from *daro* wood. The sound box is glued together with recuperated copper objects, and the strings, out of fishing line. The modest manufacture with its assortment of heterogeneous objects, is surprising, nevertheless the *mandaly* has a remarkably charming sonority.“ (Randrianary 2007a: 14)

Vor dem Hintergrund der eben beschriebenen Instrumentenbauvorgänge muss dieses Zitat nach Meinung der Verfasserin in Bezug auf zwei Punkte kritisch diskutiert werden. Als erster Kritikpunkt muss angemerkt werden, dass Randrianary bei dieser Beschreibung der Bauweise der *mandoliny* eine Übergeneralisierung vornimmt, der zweite Punkt betrifft die hier vom Autor verwendete Bezeichnung der *mandoliny* als „very rudimentary instrument“.

Wie bereits erläutert, folgt die *mandoliny* in ihrer Bauweise zwar einem Bauprinzip, die Ausführung ist jedoch individuell verschieden, da Entscheidungen bezüglich Größe, Material, Technik etc. beim Instrumentenbauer selbst liegen und das fertiggestellte Instrument keiner festgelegten Norm entsprechen muss. Da dieser Instrumentenbau vorwiegend durch Zusehen und Nachahmen erlernt wird, hat jeder Instrumentenbauer seine eigene Technik, die er entwickelt und weiterentwickelt. Auch das vorhandene Material (Metall, Holz, Plastik, ersatzweise Kakteenstachel) beeinflusst das Resultat maßgeblich. Beim Herstellungsprozess der beiden im Vorherigen beschriebenen Instrumente sind, wie oben ausgeführt, Unterschiede in Bezug auf Arbeitsweise, Technik, Material etc. ersichtlich, wie dies an den fertig gestellten Instrumenten, die sich äußerlich in Größe und Gestalt voneinander unterscheiden, erkennbar ist. Wurden hier die Bauvorgänge von nur zwei Instrumenten dokumentiert, konnte während der Feldforschung festgestellt werden, dass es sich bei der *mandoliny* um einen Instrumententypus handelt, der verschiedene Formen und Ausführungen haben kann. Die gesichteten Instrumente unterschieden sich in Größe und Gestalt deutlich voneinander. So kann angenommen werden, dass die Dokumentation und Analyse weiterer Bauvorgänge von anderen Instrumentenbauern wiederum neue, individuelle Techniken und Arbeitsweisen zeigt.

Wenn Randrianary im oben genannten Zitat (Randrianary 2007a: 14) nun vom Bau einer *mandoliny* mit *daro*-Holz, dessen Korpus durch Zusammenkleben gefertigt wird, schreibt, so nimmt er hier eine Übergeneralisierung vor, denn seine Beschreibung gilt keineswegs für den Bau aller *mandolinys*: Nicht jedes Instrument wird aus dem Holz *daro* gefertigt, im Gegenteil erwähnte Mahasoa, dass er dieses Holz nicht verwendet, da es sehr schnell bricht. Auch die vom Autor beschriebene Technik für die Fertigung des Korpus durch Zusammenkleben („soundbox glued together“) konnte nicht beobachtet werden,

stattdessen wurde der Korpus ausgehöhlt und anschließend die Decke aufgenagelt. Im Grunde beschreibt Randrianary also nicht das Bauprinzip der *mandoliny*, sondern lediglich die Herstellung *einer mandoliny*. Hier sei nochmals betont, dass vom Bau einer *mandoliny* keine Schlüsse auf den *mandoliny*-Bau allgemein gezogen werden können. So findet sich dieser Instrumententypus in einer Vielfalt an Formen. Neben der Verwendung von zur Verfügung stehendem Material ist es diese Individualität, welche die *mandoliny* als „home-made-Instrument“ auszeichnet.

Als zweiter Kritikpunkt soll die von Randrianary im genannten Zitat (2007a: 14) verwendete Formulierung „very rudimentary instrument“ für die *mandoliny* diskutiert werden. Ins Deutsche übersetzt bedeutet „rudimentary“ so viel wie elementar, primitiv, einfach oder rudimentär³⁹. Welche dieser Übersetzungen auch verwendet wird, diese Bezeichnung für die *mandoliny* ist nach Meinung der Verfasserin nicht passend. Mag das Bauprinzip der *mandoliny* einfach erscheinen, darf nicht angenommen werden, dass ihre Bauweise keine speziellen Kenntnisse erfordert: So benötigt der Instrumentenbauer für die Herstellung des Instruments nicht nur handwerkliches Wissen und Geschick, sondern weiter Wissen über das Klangideal (Mahasoa klopft auf den Korpus), über die Stimmung (Soalia entscheidet sich erst im Laufe des Stimmprozesses, ob er einen zusätzlichen Bund setzen wird oder nicht) und über das verwendete Material (Mahasoa verwendet kein *daro*-Holz, da diese Holzart zu schnell bricht). Dies zeigt das Hintergrundwissen der Instrumentenbauer, das für den *mandoliny*-Bau nötig ist.

Spricht man also von der *mandoliny* als einfach herzustellendes Instrument, soll dies nicht in Bezug auf den Bauvorgang selbst verstanden werden, sondern steht vielmehr im Zusammenhang mit dem Material, das für den Instrumentenbau verwendet wird: Wie aus den beschriebenen Bauvorgängen ersichtlich ist, wird für den *mandoliny*-Bau Material verwendet, das den Instrumentenbauern leicht zugänglich, ohne großen Aufwand zu beschaffen und mit niedrigen Anschaffungskosten verbunden ist. Dass dies auch Auswirkungen auf die Verbreitung der *mandoliny* in dieser Region hat, zeigt ein Vergleich mit dem Akkordeon, das sich früher großer Beliebtheit in Madagaskar erfreute, heute jedoch seltener vorzufinden ist (vgl. Schmidhofer 1994: 187). Das diatonische Akkordeon (*angoradao*, *gorodo*, *hereravo*) wurde Mitte des 19. Jahrhunderts aus dem europäischen Raum nach Madagaskar eingeführt und ist auf der ganzen Insel verbreitet (vgl. Schmidhofer, Domenichini-Ramiaramanana 2001: 528). Das Akkordeon wird nach dem

³⁹ URL: <http://en.pons.eu/dict/search/results/?l=deen&q=rudimentary> [29.1.2012]

Kauf geöffnet und umgestimmt (vgl. Randrianary 2001: 112). Traten Akkordeonspieler früher sehr häufig bei Festen (Totenfeste, Beschneidungs- und Besessenheitszeremonien, Nationalfeiertag) auf, engagieren viele Veranstalter heute lieber *kabôsy*-Spieler; Grund ist das Honorar, das den Musikern bezahlt wird (vgl. Schmidhofer 1994: 187): Wie August Schmidhofer beschreibt, richtet sich das Honorar von *kabôsy*-Spielern, die für Feste engagiert werden zwar nach der Dauer des Festes, im Allgemeinen jedoch bezahlen Veranstalter für *kabôsy*-Spieler weitaus weniger als für Akkordeonspieler. Der Grund dafür liegt im Anschaffungspreis des Instruments, denn damit sich dieser rentiert, müssen Akkordeonspieler deutlich höhere Honorare verlangen (vgl. Schmidhofer 1994: 187): „Das Akkordeon hat einen hohen Anschaffungspreis, der bei den Auftritten wieder verdient werden muss. Dies hat einen Prozeß in Gang gebracht, welcher das Ende der Akkordeonkultur zur Folge haben wird.“ (Schmidhofer 1994: 187)

Hinzu kommt die Konkurrenz durch elektrisch verstärkte Instrumente: „Selbst Veranstalter, die sich einen Akkordeonspieler leisten können, engagieren jetzt lieber Gruppen, die mit Elektrogitarren auftreten.“ (Schmidhofer 1994: 187)

Weiter ist auch die Beschaffung von Ersatzteilen für das Akkordeon in Madagaskar schwierig – auch dies hat neben dem hohen Anschaffungspreis negative Auswirkungen auf die Verbreitung des Instruments (vgl. Schmidhofer 1997: 7)

Im Vergleich zum Akkordeon also ist der Anschaffungspreis der *mandoliny* sehr niedrig, was sich positiv auf ihren Einsatz bei Festen auswirkt, da die Honorare, die die *mandoliny*-Musiker verlangen, für Veranstalter erschwinglich sind. Die Möglichkeit, dieses Instrument mit Material herzustellen, das vom Instrumentenbauer leicht zu beschaffen und mit keinen hohen Anschaffungskosten verbunden ist, wirkt sich somit positiv auf die Verbreitung der *mandoliny* in dieser Region aus, wie der Vergleich mit dem Akkordeon zeigt.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass das „home-made-Instrument“ *mandoliny* dadurch definiert wird, dass es nicht industriell gefertigt, sondern selbstgebaut ist, wofür der Instrumentenbauer Material verwendet, das leicht zu beschaffen und mit keinen hohen Anschaffungskosten verbunden ist. Außerdem ist es in seiner Bauweise individuell, da das Instrument keiner Norm entsprechen muss und der Instrumentenbau in dieser Region durch Zusehen und Nachahmen erlernt wird, sodass jeder Instrumentenbauer seine eigene Technik weiterentwickelt. Durch diesen individuellen Einsatz von Material und Herstellungstechniken entsteht die Vielfalt dieses Instrumententypus. Die Herstellung eines solchen „home-made-Instruments“ setzt Kreativität und Innovation voraus, sodass

ein kostengünstiges und langlebiges Instrument produziert werden kann. Bezeichnet Randrianary die *mandoliny* als „very rudimentary instrument“ (Randrianary 2007a: 14) und ihre Bauweise als „modest manufacture with its assortment of heterogeneous objects“ (Randrianary 2007a: 14) muss, wie eben erläutert, bedacht werden, dass die *mandoliny* einfach herzustellen ist, jedoch nicht in Bezug auf die Bauweise, sondern auf das leicht zu beschaffende Material verbunden mit den geringen Kosten, die dafür entstehen.

5.1 Methodologische Reflexion: Zur Bedeutung der Beobachtung des Herstellungsprozesses der *mandoliny*

Wie in Kapitel 5.2.1 näher beschrieben ist, wurde für die Dokumentation der beiden in dieser Arbeit präsentierten *mandoliny*-Bauvorgänge die Methode der teilnehmenden Beobachtung angewendet: Die Herstellungsprozesse der Instrumente wurden beobachtet sowie filmisch und fotografisch dokumentiert, den Instrumentenbauern wurden während ihrer Arbeit Fragen zu den einzelnen Arbeitsschritten, verwendetem Werkzeug, Material etc. gestellt. Für die schriftliche Ausführung der Bauvorgänge in den Kapiteln 5.2.2 und 5.2.3 dieser Arbeit waren insbesondere die Videoaufnahmen, die wiederholt analysiert wurden, von großer Wichtigkeit.

Im Folgenden soll erläutert werden, welchen Informations- und Erkenntnisgewinn die Beschäftigung mit der Herstellung von Instrumenten (im Zuge der Auseinandersetzung mit einem Instrument) mit sich bringt und inwiefern die Methode der Beobachtung des Instrumentenbauvorgangs in Bezug auf das „home-made-Instrument“ *mandoliny* zum „weiter vertieften Verständnis des Objektes“ (Beyer 1999: 246) beiträgt.

Wie Dournon (vgl. 1992: 291) beschreibt, kann die Bauweise des Instruments Informationen liefern: “The construction of instruments can provide information about the various techniques employed – basket-making, pottery, metal-casting and forging, wood carving – and even at times about the musical concepts which may underlie it.” (Dournon 1992: 291)

Nach Nettl (vgl. 2005: 380) ist die Herstellung von Musikinstrumenten nicht nur für die Musikwissenschaft von Interesse:

“We could examine instruments as aspects of other domains. Thus, a study of technology of a society should include instrument-making, and those who carry it out quickly discover that in many societies, instruments were among the most advanced and sophisticated products.” (Nettl 2005: 380)

An anderer Stelle erwähnt Nettl (vgl. 1964: 219-220) das Wissen über die Herstellung eines Instruments im Zusammenhang mit Instrumenten, die von einem „collector of instruments“ (Nettl 1964: 219) ins Museum gebracht werden. Dieser sollte nach Nettl Informationen über das Instrument einholen, die auch die Bauweise beinhalten: „The collector should get exhaustive information, he should find out not only what the informants tell him about the instrument, but he should, if possible, observe one being made, and make films of the technique of playing.“ (Nettl 1964: 220) Zu wissen, wie ein Instrument hergestellt wird, liefert nicht nur einen Informationsgewinn, sondern gewährleistet auch die quellenkritische Prüfung und sichert somit die Echtheit des Instruments. So kann Missverständnissen vorgebeugt werden, denn wie Nettl beschreibt: „No doubt many collectors have bought inferior or toy instruments from natives, and surely there are cases in which collectors have had their legs pulled.“ (Nettl 1964: 220) So entpuppte sich eine „Flöte“ im British Museum bei näherer Untersuchung als Tabakpfeife (vgl. Nettl 1964: 220).

Auf den *mandolin*-Bau bezogen konnten durch die Beobachtung der Instrumentenherstellung Informationen bezüglich verwendetem Material und Werkzeug, Technik und Arbeitsweise der Instrumentenbauer, Abfolge der Arbeitsschritte, Bezeichnungen der Instrumententeile, sowie weitere Informationen erhoben werden (etwa, wie der Instrumentenbau erlernt wird). Darüber hinaus brachte die Beobachtung der Bauvorgänge jedoch einen Verstehenszuwachs mit sich, der über diesen Informationsgewinn hinausging. Norbert Beyer, der, wie bereits beschrieben, während eines Forschungsaufenthaltes in Südindien den Lautenbau nicht nur beobachtete, sondern selbst erlernte, drückt dies folgendermaßen aus:

„Gerade bei Musikinstrumenten, die im Bereich mehrerer Medien wirksam sind und die oft einen komplexen Aufbau oder eine rätselhafte Funktionsweise haben, erscheint es sinnvoll, Kenntnis über ihre Herstellung einzufordern. Es ist leichter, sich über die Natur eines Instrumentes klar zu werden, wenn man Informationen darüber hat, wie es in die Welt gekommen ist. Die Zeugenschaft bei der Entstehung eines Musikinstrumentes führt zu einem noch weiter vertieften Verständnis des Objektes.“ (Beyer 1999: 246-247)

Dass die „Zeugenschaft“ bei der Herstellung der *mandolin* zu einem „noch weiter vertieften Verständnis des Objektes“ (Beyer 1999: 246) führt, bestätigte sich in Bezug auf mehrere Aspekte:

Verständnis für Wissen und Kenntnis, die der Instrumentenbau erfordert

Wie bereits in Kapitel 5.4 erläutert wurde, erfordert die Herstellung der *mandolin* nicht nur handwerkliches Wissen, sondern auch Wissen über Klangideal, Material etc. Dies wird durch die Beobachtung des Bauvorgangs besonders deutlich, da hier die verschiedenen Techniken, die bei der Herstellung eingesetzt werden, sichtbar werden. Bemerkenswert ist hier besonders, welche unterschiedlichen Techniken mit wenig Werkzeug eingesetzt werden (so arbeiteten beide Instrumentenbauer ohne Hilfsmittel wie Winkelmesser oder Ähnliches und produzierten trotzdem symmetrische Instrumente).

Verständnis für den Faktor Zeit

Durch die Beobachtung des Herstellungsprozesses entstand weiters ein Bewusstsein für die Zeitdauer, die für die einzelnen Arbeitsschritte bis zur Fertigstellung der Instrumente erforderlich ist. Bemerkenswert war dies vor allem beim Bohren der Wirbellöcher von Instrumentenbauer Soalia (siehe 5.2.2): Wie beschrieben wurden die Wirbellöcher mithilfe einer heißen Eisenstange ins Holz gebohrt – da das Durchstechen eine gewisse Temperatur erfordert, musste die Eisenstange vorher erhitzt werden. Dieser Vorgang des Erhitzens musste nach jedem Bohren wiederholt werden, sodass das Bohren von sechs Wirbellöchern eine geraume Zeit verlangte.

Verständnis für die Charakteristik des „home-made Instruments“

Wie bereits beschrieben wurde, ist die *mandolin* ein „home-made-Instrument“. Sie definiert sich als solches durch ihre einfache Herstellung in Bezug auf das verwendete Material, dadurch, dass sie selbstgebaut und nicht industriell gefertigt ist sowie durch ihre individuelle Ausführung in Bezug auf Größe und Gestalt (bedingt dadurch, dass sie keiner Norm folgen muss, der Instrumentenbau in dieser Region durch Zusehen und Nachahmen erlernt wird und so jeder Instrumentenbauer seine eigene Technik entwickelt und weiterentwickelt). Durch die Beobachtung, wie die *mandolin* hergestellt wird, werden diese charakteristischen Merkmale des „home-made-Instruments“ deutlich.

Darüber hinaus ist es schlichtweg beeindruckend zu sehen, wie aus einem Holzblock ein Instrument entsteht. Norbert Beyer beschreibt dies so: „Trotz allen Verständnisses gab es für mich bei der beobachtenden Begleitung von Musikinstrumentenbau einen interessanten Effekt zu bemerken: Mit der Bewunderung trat auch das Staunen über das fertige Produkt ein.“ (Beyer 1999: 247)

Neben der teilnehmenden Beobachtung ist ebenfalls die Dokumentation des Bauvorgangs von großer Wichtigkeit. Für die im Vorhergehenden präsentierte schriftliche Beschreibung der Bauvorgänge der *mandolinys* war insbesondere die Dokumentation der Instrumentenbauprozesse mit der Videokamera von entscheidender Bedeutung: Die Videodokumentation erlaubte durch wiederholtes Ansehen die genaue Analyse des Bauvorgangs und ließ mich auf Details aufmerksam werden, die mir während der Beobachtung vor Ort entgangen waren bzw. denen nicht solch große Bedeutung beigemessen wurde, wie es sich für die schriftliche Darstellung des Instrumentenbaus erweisen sollte. So wurde meine Aufmerksamkeit erst durch das wiederholte Ansehen der Videodokumentation darauf gelenkt, welche unterschiedlichen Techniken Soalia beim Bau der *mandoliny* mit meist nur einem Werkzeug, seiner Axt, einsetzte – für die präzise Beschreibung des Herstellungsprozesses war die richtige Wortwahl (hacken, hobeln, schleifen, hämmern etc.) jedoch entscheidend. Die Dokumentation mit Foto und vor allem Video ist für eine genaue Analyse des Bauvorgangs unerlässlich.

Möglichkeiten der Erweiterung dieser Methode

Wiederholte Beobachtung

Wie bereits beschrieben wurde, musste die methodische Vorgehensweise adaptiert werden, vor allem im Zusammenhang mit Formulierungen von Fragestellungen. Da der Instrumentenbau in dieser Region in erster Linie durch Zusehen und Nachahmen erlernt wird und weniger durch verbale Anweisungen und Erklärungen, war die Verbalisierung der Arbeitsweise für die Instrumentenbauer ungewohnt. Manche Fragen blieben unbeantwortet. Eine Methode, um den Instrumentenbau noch genauer zu analysieren und möglicherweise offen gebliebene Fragen zu beantworten, wäre es etwa, den Instrumentenbauer zu bitten, mehrere Instrumente zu bauen, alle Bauweisen zu dokumentieren und einer vergleichenden Analyse zu unterziehen. Durch diese wiederholte Beobachtung könnte festgestellt werden, welche Bauschritte der Instrumentenbauer immer auf dieselbe Art und Weise ausführt, welche Arbeitsschritte variieren etc. Die wiederholte Beobachtung könnte Antworten auf offene Fragen geben (zum Beispiel in Bezug auf die Technik des Abmessens der Instrumententeile während des Bauvorgangs).

Erlernen der Bauweise bzw. das Nachbauen des Instruments

Ein Ausbauen dieser Methode ist das Erlernen des Instrumentenbaus, wie dies von Norbert Beyer (siehe Beyer 1999) gemacht wurde. Da der Autor hier mehrere Monate die Lautenbaukunst eines Meisters erlernte, brachte dies auch Informationen über die Weitergabe von Informationen in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. Beyer betont, wie wichtig es ist, im Zuge der Auseinandersetzung mit einem Musikinstrument dessen Bauweise zu erlernen, da „ein Verstehen von Musikinstrumenten, welche einer fremden Musikkultur angehören, durch das Erlernen ihrer Herstellung in entscheidender Weise befördert wird.“ (Beyer 1999: 246)

Nach Beyer trägt neben dem Erlernen der Bauweise weiter das Erlernen der Spielweise des Instruments zu einem besseren Verstehen des solchen bei. (vgl. Beyer 1999: 246-247)

Dass das Wissen über die Bauweise eines Instruments von großer Wichtigkeit ist, zeigt auch Ricardo Eichmann, der für seine musikarchäologische Untersuchung „Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.-9. Jh. N. Chr. aus Ägypten.“ (1994) zwei der untersuchten, erhaltenen Lauten selbst nachgebaut hat. Wie Eichmann (vgl. 1994: 115) beschreibt, sollten die nachgebauten Instrumente die Überprüfung von Spieltechniken und Spielhaltungen ermöglichen, sowie einen Eindruck von den klanglichen Möglichkeiten der Instrumente vermitteln. „Es war aber bald klar, daß auch die bei der praktischen Arbeit gewonnenen Erfahrungen für die Auswertung der formalen Instrumentenmerkmale von Bedeutung sind.“ (Eichmann 1994: 115) So konnte durch das Anfertigen dieser Lauten mögliche Erklärungen für Unregelmäßigkeiten wie etwa Asymmetrien oder Abweichungen von rechten Winkeln an den erhaltenen Instrumenten gefunden werden. Diese wurden vorher bei einer Vielzahl von erhaltenen Instrumenten festgestellt, ihre Ursache war zunächst jedoch unklar. Erst beim Nachbau der Instrumente konnte der Autor feststellen, dass rechtwinklige Sägearbeiten „eine gewisse Geschicklichkeit im Umgang mit der Säge“ (Eichmann 1994: 118) voraussetzen: Der Sägeschnitt kann mit zunehmender Tiefe vom beabsichtigten Winkel abweichen, wenn man nicht mit großer Genauigkeit arbeitet; dies erkläre möglicherweise Winkelabweichungen an den erhaltenen Instrumenten. (vgl. Eichmann 1994: 118)

Weiter wurden durch das Nachbauen der Lauten Erkenntnisse bezüglich Instrumentenhaltung und Spieltechnik gewonnen, sowie mögliche Erklärungen von Abnutzungsspuren auf den Resonanzdecken der erhaltenen Instrumente gefunden (vgl. Eichmann 1994: 119-122).

Abschließend ist zu bemerken, dass die Auseinandersetzung mit der Herstellung eines Instruments in jedem Fall lohnenswert ist. Auf das Instrument *mandoliny* bezogen brachte die Methode der Beobachtung ihrer Herstellung nicht nur einen Informationsgewinn mit sich, vielmehr konnte so die Charakteristik der *mandoliny* als „home-made-Instrument“ erfasst werden.

6 Die *mandoliny* im Kontext

6.1 Übersicht über die aufgenommenen *mandoliny*-Gruppen

Während des Forschungsaufenthaltes 2008 konnte die *mandoliny* in unterschiedlichen Konstellationen aufgenommen werden. Ausgehend von diesen Aufnahmen soll zuerst erläutert werden, wie sich die Gruppe der *mandoliny*-Spieler in Bezug auf Geschlecht und Alter definiert, anschließend wird die Spielweise der *mandoliny* beschrieben. Des Weiteren soll erläutert werden, in welcher Zusammensetzung mit anderen Instrumenten die *mandoliny* eingesetzt wird. Im Anschluss daran werden die musikalischen Kontexte, in denen die *mandoliny* vorzufinden ist, beschrieben.

Tabelle 1: Übersicht über die aufgenommenen *mandoliny*-Gruppen (Feldforschung 2008)

Datum	Gruppenmitglieder (Alter)	Instrumente/Gesang	Ort⁴⁰
16.07.2008	Gruppe „Soalia“: Dame (37), Laha Volory (28), Soalia (29)	2 <i>mandolinys</i> (die nie zugleich gespielt wurden), <i>katsa</i> , Gesang	Ankilimary
17.07.2008	Gruppe „Ratsama“: Soalia (29), Fanonona (29), Mahavelo (24), Toandraza (16), Faharoa (16), Lambosezy (18)	3 <i>mandolinys</i> , eine Trommel <i>battera</i>	Ankilimary
21.07.2008	Gruppe „Tsivery“: Repasa (47), Tsivery (36)	<i>mandoliny</i> , <i>katsa</i>	Mihaiky
27.07.2008	Tata (35), Fanagna (38), Gosity (50)	<i>mandoliny</i> , <i>katsa</i> , Gesang	Tanambaoba (Gem. Fenoandala)
04.08.2008	Gruppe „Mahasoa“: Mahasoa (40), Miandry (29), Favia (26), Rapory (18), Dovigy (32), Mbeza (20)	<i>mandoliny</i> , <i>katsa</i> , Gesang	Belamoty
06.08.2008	Mahavy (30), Fangata (29), Fitahia (28), Simangiky (17)	3 <i>mandolinys</i> , <i>battera</i> , Gesang	Ankilimary (Gem. Ehara)
06.08.2008	Remaha Ville (25), Mahatsy (20), Soandro (26), Alexi (19), TänzerInnen: Fagnasina (22), Odilon (26)	3 <i>mandolinys</i> , <i>battera</i> , Gesang	Ankilimary (Gem. Ehara)

⁴⁰ Die angegebenen Orte befinden sich in der Gemeinde Belamoty, wenn nicht anders vermerkt.

18.08.2008 und 24.08.2008	Gruppe „Sikalezy“: Sikalezy Resaka (25), Soamiary (27), Ravona (25), Sidika (25), Soa Eto (14)	3 <i>mandolinys</i> , <i>battera</i>	Ambondro- paly
27.08.2008	Raedy (30), Felia (20), Simioua (22)	3 <i>mandolinys</i>	Ankilisoa (Gemeinde Fenoandala)

6.2 Die *mandoliny*-Spieler

Wie aus der Tabelle ersichtlich ist, wurden während des Forschungsaufenthaltes nur männliche *mandoliny*-Musiker vorgefunden. Es kann angenommen werden, dass die *mandoliny* als Saiteninstrument im Allgemeinen nur von Männern gespielt wird, da Saiten- wie auch Blasinstrumente in Madagaskar fast ausschließlich von Männern gespielt werden, eine Ausnahme stellt die Röhrenzither *valiha* dar, die gelegentlich auch von Frauen gespielt wird (vgl. Schmidhofer 1996: 1535). Auch konnte bei der Universitätsexkursion 2007 in Belamoty eine *marovany*-Spielerin aufgenommen werden.

Die aufgenommenen *mandoliny*-Spieler waren bis auf wenige Musiker durchwegs jüngeren Alters. In diesem Zusammenhang schreibt Schmidhofer:

„Die *kabôsy* ist Mittelpunkt zahlreicher sozialer Ereignisse der Jugend. Sie ist ein Altersklasseninstrument. Die männliche Jugend ist Träger dieser Tradition. Die meisten Spieler befinden sich im Alter zwischen 8 und 18 Jahren. Über 25jährigen *kabôsy*-Spielern begegnet man nur äußerst selten.“ (Schmidhofer 1994: 187)

Obwohl die aufgenommenen *mandoliny*-Spieler über der von Schmidhofer beschriebenen Altersgruppe lagen, ging aus Gesprächen mit den Musikern hervor, dass diese bereits im Kindesalter mit dem Erlernen der *mandoliny* beginnen. Das jüngere Alter der *mandoliny*-Spieler erklärt sich dadurch, dass, wie in Gesprächen mit älteren MusikerInnen und InformantInnen herausgefunden werden konnte, viele aufgrund der finanziellen Verantwortung mit Heirat und Familiengründung das Musizieren aufgeben. Jedoch ist hier zwischen Gruppen zu differenzieren, die hauptsächlich zum persönlichen Vergnügen bzw. zur allgemeinen Unterhaltung abends im Dorf musizieren und jenen semiprofessionellen Musikern, die gegen Bezahlung regelmäßig für Feste engagiert werden. Musiker, die für Feste engagiert werden, geben das Spiel daher mit fortgeschrittenem Alter nicht auf.

Eine weitere Differenzierung in Bezug auf das Alter der Musiker ist auch in der Besetzung der Ensembles festzustellen. So sind jene *mandoliny*-Musiker, die in Ensembles mit

mehreren *mandolinys* spielen, durchwegs jüngeren Alters, während die Besetzung *mandoliny* und *katsa* eher ältere Musiker innehaben.

6.3 Die Spielweise der *mandoliny*

Die Saiten der *mandoliny* werden mit einer Hand am Hals gegriffen, mit der anderen Hand werden die Saiten mit einem Plektrum (*fititike*, *fisitiny*, *fisitiky*) angeschlagen – das Spiel ohne Plektrum sei laut *mandoliny*-Spieler Soalia⁴¹ schlecht für die Finger. Meist ist die linke Hand die Greifhand, während die Saiten mit der rechten Hand angeschlagen werden, doch kann dies auch umgekehrt sein, so greift *mandoliny*-Spieler Sikalezzy Resaka der Gruppe Sikalezzy mit der rechten Hand und verwendet die linke als Plektrumhand (siehe Abbildung 41). Auch fragte *mandoliny*-Spieler Mahaso, der das im Kapitel zur Bauweise präsentierte Instrument für uns anfertigte (siehe Kapitel 5.2.3) vor der Saitenbespannung der *mandoliny*, ob der Spieler, für den er das Instrument anfertigte, Rechts- oder Linkshänder sei.



Abbildung 41: *mandoliny*-Gruppe Sikalezzy

⁴¹ Interview mit Soalia am 17.7.2008.

Die Spieltechnik der Greifhand ist sehr individuell und unterscheidet sich von Spieler zu Spieler. Dies geht auch aus den Protokollen der Tonaufnahmen 1988 in Südwestmadagaskar von August Schmidhofer hervor: Beim Greifen der Saiten mit der linken Hand werden nicht immer alle Finger verwendet, so verwendet beispielsweise ein Spieler in Tuléar alle Finger der linken Hand, außer dem kleinen. Der Daumen wird von manchen Spielern sowohl zum Greifen wie auch zum Abdämpfen der obersten Saite verwendet. Manche Spieler verwenden Lagenspiel, während andere nur in der ersten Lage spielen.

Mit der Plektrumhand werden die Saiten in Aufwärts- und Abwärtsrichtung in bestimmten Patterns angeschlagen. Das Spiel mit dem Plektrum erzeugt den charakteristischen *mandoliny*-Klang, den Randrianary (2007a: 14) als „remarkably charming sonority“ bezeichnet. Während des Forschungsaufenthaltes 2008 wurden Plektren vorgefunden, die aus Plastik gefertigt waren; Sylvie Clerfeuille (vgl. 2004: 404) schreibt außerdem von einem aus Zebuhorn hergestellten Plektrum.

Das Erlernen der Spielweise

Das Erlernen der Spielweise kann auf verschiedene Arten erfolgen: So berichtet *mandoliny*-Spieler Soalia⁴² beispielsweise, er habe das Spiel autodidaktisch erlernt und danach weiteren Mitgliedern seiner Gruppe beigebracht. Eine weitere Möglichkeit des Erlernens ist der gezielte Unterricht, so berichtet beispielsweise Mahavy⁴³, der Chef der *mandoliny*-Gruppe in Ankilimany (Commune Ehara), er gebe gegen Bezahlung Unterricht. Dabei beginne man mit der *solo-mandoliny*, die Schüler sehen zuerst zu, spielen anschließend und werden von Mahavy ausgebessert.

Das Erlernen der Spielweise beinhaltet auch das Stimmen des Instruments: Während einer Aufnahme der Gruppe Ratsama war es Gruppenchef Soalia, der ein Mitglied seiner Gruppe nach dem ersten aufgenommenen Stück zum Stimmen anhielt und den Musiker dabei unterstützte. Im Interview sagte Soalia⁴⁴, alle Mitglieder seiner Gruppe könnten ihre Instrumente selbst stimmen, meist sei es jedoch er, der sie darauf aufmerksam mache.

⁴² Interview mit Soalia am 16.7. 2008.

⁴³ Interview mit Mahavy am 6.8.2008.

⁴⁴ Interview mit Soalia am 17.7.2008.

6.4 Zusammensetzung der *mandolin*-Gruppen

Wie aus Tabelle 1 ersichtlich ist, tritt die *mandolin* gemeinsam mit anderen Instrumenten in verschiedenen Besetzungen auf. Dabei können zwei „Formationstypen“, in denen die *mandolin* eingesetzt wird, unterschieden werden:

1. Formationstyp: Eine *mandolin* (3- oder 4-saitig) mit Rassel *katsa*
2. Formationstyp: Zwei oder drei *mandolin*s, meist mit Trommel *battera*

Beide Formationstypen werden wahlweise mit Gesang, Tanz und/oder Trillerpfeife kombiniert. Manche Gruppen beinhalten fixe Tänzer oder Tänzerinnen, bei manchen Aufnahmen tanzte spontan jemand aus dem Publikum mit. In manchen Fällen tanzen auch die Musiker während des Spiels selbst.

Im zweiten Formationstyp haben die *mandolin*s unterschiedliche Funktionen, als Bezeichnungen konnten *solo*, *deuxième* (*deuxième solo*) und *beso* (*basse*) erhoben werden. Die *solo*-*mandolin* ist 3- oder 4-saitig, die *deuxième solo* 2-saitig, die *bass-mandolin* 1- oder 2-saitig. Häufig unterscheiden sich die Instrumente nicht nur in der Saitenanzahl und in der Tonhöhe, sondern auch in der Größe; so ist die *solo-mandolin* meist das kleinste und am höchsten gestimmte Instrument des Ensembles, während die *bass-mandolin* das größte Instrument ist. Die Saitenanzahl der Instrumente wird häufig je nach Funktion verändert, so kann dasselbe Instrument als *solo* und *deuxième* eingesetzt werden – in seiner Funktion als *deuxième* wird ein Wirbel des Instruments mit der Saite entfernt.

Ob alle Musiker eines Ensembles alle eingesetzten *mandolin*s spielen können, variiert von Gruppe zu Gruppe. In manchen Gruppen können alle Instrumente untereinander getauscht werden, andere Spieler wiederum beherrschen nur ihr eigenes. Meist beherrscht der Chef der Gruppe alle Instrumente.

Wie während des Forschungsaufenthaltes 2008 festgestellt werden konnte, ist besonders der genannte zweite Formationstyp in dieser Region sehr häufig anzutreffen und erfreut sich großer Beliebtheit, speziell bei jungen Musikern. Das Zusammenspiel mehrerer *mandolin*s im Ensemble ist besonders charakteristisch für den Südwesten Madagaskars (Schmidhofer 2011, persönliches Gespräch). Am häufigsten findet sich die Dreierbesetzung (vgl. Schmidhofer 1997a :10).

Schmidhofer schreibt in diesem Zusammenhang:

„Ein- oder zweisaitige Instrumente sind nur im Südwesten vorzufinden. Sie sind eine junge Erscheinung und mit einer Tradition verbunden, die erst in den letzten Jahren entstanden ist. Wir finden hier Ensembles, die sich zumeist aus drei, seltener vier oder fünf Lauten, die mandoliny genannt werden, zusammensetzen. [...] Das Leitbild für diese Formation ist die Gitarrenband.“ (Schmidhofer 1994: 185)

Während manche Gruppen nur zum persönlichen Vergnügen miteinander musizieren, werden andere regelmäßig für diverse Feste engagiert, wie im Folgenden näher erläutert wird. Schmidhofer (1994: 189) erwähnt weiter, dass der Traum vieler Musiker sei, von der selbstgebauten Laute auf die Elektrogitarre umzusteigen.

6.5 Musikalische Kontexte der *mandoliny*

6.5.1 Zur Einteilung der Kontexte

Für die Darstellung der musikalischen Kontexte, in denen die *mandoliny* anzutreffen ist, wurde eine Einteilung in drei Bereiche gewählt: „Die *mandoliny* im Rahmen zeremonieller Kontexte“, „Die *mandoliny* in nicht-zeremoniellen Kontexten“ sowie „Die *mandoliny* in der medial verbreiteten Musik am Beispiel der Gruppe Hazolahy“. Diese Kategorisierung soll an dieser Stelle kurz kommentiert werden.

Im Rahmen zeremonieller Kontexte meint das Auftreten der *mandoliny* bei verschiedenen Zeremonien, die im Forschungsgebiet durchgeführt werden. Wie im Folgenden noch näher erläutert wird, kann Musik bei solchen Anlässen einerseits eine bestimmte Funktion innerhalb der Zeremonie erfüllen, andererseits ist sie jedoch auch im Umfeld der Zeremonie, die in ein nicht selten mehrtägiges Fest eingebettet ist, vorzufinden. Da die *mandoliny* in beiden Bereichen anzutreffen ist, wurde hier die Bezeichnung „*im Rahmen zeremonieller Kontexte*“ gewählt.

Unter **nicht-zeremoniellen Kontexten** sei hier das Auftreten der *mandoliny* zu Anlässen, die in keinem Zusammenhang mit einer Zeremonie stehen, verstanden – neben verschiedenen außerzeremoniellen Festen zählen hierzu auch das Spiel zur Abendunterhaltung im Dorf oder das Musizieren zum persönlichen Vergnügen.

Am Beispiel der Gruppe **Hazolahy** soll das Auftreten der *mandoliny* in der **medial verbreiteten Musik** gezeigt werden. Es handelt sich hier um eine *mandoliny*-Gruppe,

deren Besetzung ähnlich jener der aufgenommenen *mandoliny*-Gruppen ist, seit ihrer „Entdeckung“ produziert die Gruppe nun erfolgreich CDs, wodurch die *mandoliny* in den Kontext der medial verbreiteten Musik übergewandert ist.

6.5.2 Die *mandoliny* im Rahmen zeremonieller Kontexte

Wie bereits im Zuge der Beschreibung des Forschungsgebietes (siehe 3.1) erwähnt, wurde der Westen und Süden Madagaskars nur in geringem Ausmaß von christlichen Missionen beeinflusst, sodass hier traditionelle musikalische Kontexte weitgehend erhalten geblieben sind (vgl. Schmidhofer 1996: 1533). So werden im Forschungsgebiet eine Reihe von unterschiedlichen Zeremonien bzw. Festen durchgeführt, bei welchen Musik ein fester Bestandteil ist. Dazu zählen die Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy* (siehe hierzu: Gruber 2010), die Totenfeier *faty*, die Heilungszeremonie *bilo*, die Besessenheitszeremonie *tromba* sowie die traditionelle Hochzeit *tavalaly*.

Diese zeremoniellen Kontexte stehen im Zusammenhang mit dem Ahnen- und Geisterglauben in der madagassischen Gesellschaft: „In Malagasy traditional society, powerful spirits coexist with human beings.“ (Schmidhofer 1997: 2) Wie Schmidhofer (vgl. 1997: 2) weiter beschreibt, können Geister positiven Einfluss haben, wie etwa heilen, häufiger jedoch werden ihnen negative Absichten zugeschrieben. So werden für Krankheiten, vor allem wenn die Symptome unklar sind, häufig böse Geister verantwortlich gemacht. Ein Heiler (*ombiasa*) kann den dafür verantwortlichen Geist identifizieren. Bei den Bara werden bestimmte Bäume oder Seen als Plätze angesehen, die von Naturgeistern (*helo*) bewohnt werden – da die Störung der Naturgeister negative Konsequenzen haben kann, gelten diese Plätze als tabu. (vgl. Schmidhofer 1997: 2)

Der Glaube an einen Schöpfergott, *Ndranagnahary* oder *Zanahary*, existiert, jedoch hat dieser nach Schmidhofer keine dominante Rolle: „Although each religious ceremony begins with a prayer directed to him, no one really cares about him, nor is there a cult dedicated to him alone.“ (Schmidhofer 1997: 3)

Wie Rabenirina (1992/1993: 10) beschreibt, steht der Ahnenglaube neben dem Glauben an ein Schöpfungswesen im Vordergrund: „D’une manière générale, il y a une unité entre la matière et l’immatériel. Ils croient en la survivance des esprits de leurs ancêtres défunts. Ces esprits sont en relation avec les vivants et ayant pouvoir de bénir ou de maudire ces derniers.“ (Rabenirina 1992/1993: 10)

Den Ahnen wird also ein großer Einfluss auf das Leben der Menschen zugeschrieben, wie Rabenirina (vgl. 1992/1993: 10) beschreibt, werden diesen Opfergaben dargebracht, um das Verhältnis zwischen den Lebenden und den Ahnen zu pflegen. Rabenirina unterstreicht die Rolle des *ombiasa* (*ambiasa*): „Les pouvoirs de l’*ambiasa*’ sont censés à protéger l’individu contre les mauvais sorts, guerrier les attaques de sorcellerie et les maladies biologiques et mentales. Son rôle s’exerce dans la vie de tous les jours.“ (Rabenirina 1992/1993: 10) Dieser Ahnenglaube manifestiert sich in der Durchführung von verschiedenen Zeremonien wie Reinigungszeremonien, die Bitte um den Segen der Ahnen, Begräbnisriten etc. (vgl. Rabenirina 1992/1993: 10).

Der Kontakt mit diesen wird durch die Durchführung von bestimmten Zeremonien hergestellt: „Musical performances known as *doany*, *bilo*, *sandratse*, *sabo*, *osika*, and *tromba* have an important place in Malagasy life: they permit people to maintain communication with ancestors, intermediaries between the living people and the creator god.“ (Rakotomalala 1998: 788) Wie an Rakotomalalas Ausdruck „Musical performances“ erkennbar ist, spielt die Musik bei der Durchführung dieser Zeremonien eine große Rolle. Schmidhofer (1997: 1533) bezeichnet die Musik bei Zeremonien, in deren Verlauf Kontakt mit den Ahnen aufgenommen wird, als „essentielle[n] Bestandteil“.

Musik kann im Rahmen der genannten Zeremonien in zwei Bereiche unterteilt werden: Erstens kann Musik in der Durchführung der eigentlichen Zeremonie eine bestimmte Funktion erfüllen, so etwa Erreichen von Trance, Anrufung der Geister, Unterstützung der Krankenheilung, Dank und Verabschiedung der Geister (vgl. Schmidhofer 1996: 1533). Die Musik ist somit fester Bestandteil im Ablauf der Zeremonie, die ohne Musik nicht durchgeführt werden kann.

Zweitens sind die eigentlichen zeremoniellen Handlungen meist in ein Fest eingebettet, das mehrere Tage andauern kann und zu dem Familienmitglieder und weitere Gäste eingeladen werden. Die Musik dient hier auch der Unterhaltung der Gäste – Schmidhofer (vgl. 1996: 1533) schreibt von „Nebenschauplätzen“, an denen die musikalische Unterhaltung stattfindet. Hier können unterschiedliche Musikformen Einsatz finden. Besonders in diesem zweiten Bereich ist die *mandoliny* angesiedelt, denn wie aus Gesprächen mit Musikern hervorging, werden manche *mandoliny*-Gruppen regelmäßig für diese Festlichkeiten engagiert. Die einzelnen zeremoniellen Kontexte werden im Folgenden näher beschrieben.

Tromba

Tromba ist ein Ritual, bei dem mithilfe eines Mediums der Kontakt mit der spirituellen Welt hergestellt wird. Während beim *royal tromba* der Sakalava im Nordwesten Madagaskars verstorbene Sakalava-Könige durch Medien oder Priester (*saha*) sprechen und so ihren Willen zum Ausdruck bringen, hat der Begriff *tromba* im Südwesten eine breitere Bedeutung (vgl. Schmidhofer 1997: 3-4): Neben dem *royal tromba* (hier nur als *tromba* bezeichnet), bei dem vergötterte Geister („deified spirits“) aus der königlichen Linie der Sakalava erscheinen, finden hier weiter Zeremonien mit der Bezeichnung *tromba doany* oder nur *doany* statt: Hier werden halb-vergötterte Geister („semi-deified spirits“) angerufen, so etwa historische Persönlichkeiten unterschiedlicher ethnischer Gruppen (dies können auch europäische Persönlichkeiten sein, z.B.: Napoleon). *Tromba vorombe* ist eine Zeremonie für auf See Verstorbene – der für die Zeremonie benötigte Altar kann hier die Form eines Bootes haben. Die Bezeichnung *tromba* steht sowohl für den Geist selbst, als auch für das Medium und für die Zeremonie (vgl. Schmidhofer 1997: 4).

Um Kontakt mit der spirituellen Welt herzustellen, muss eine *tromba*-Zeremonie mit einem Medium durchgeführt werden: „Spirits are assumed to be living in a medium, but show themselves only at ceremonies.“ (Schmidhofer 1997: 4) Die Mehrheit der Medien sind Frauen, während die meisten angerufenen Geister männlich sind. *Tromba*-Séancen finden meistens in der trockenen Jahreszeit (Juni bis September) und – abhängig von der Anzahl der Besucher der Séance – im Freien oder im Haus des Mediums statt. Die Dauer der Zeremonien ist unterschiedlich – sie kann einige Stunden, oder auch ein oder zwei Tage dauern. (vgl. Schmidhofer 1997: 4-5)

Zu Beginn der Zeremonie versammeln sich alle Teilnehmenden, diese sind das Medium, die Musiker, die Patienten oder Ratsuchenden, vor einem Altar: Die Musiker beginnen zu spielen, das Medium wird zu Musik und Händeklatschen (*rombo*) der Umstehenden in Trance versetzt und der Geist wird angerufen. Das Medium, das meist mit denselben Musikern zusammenarbeitet, konzentriert sich auf die Musik, um den Trancezustand zu erreichen. Durch abrupte Rhythmusänderungen, Breaks, Crescendos, lautes Händeklatschen und Rufe soll der Trancezustand herbeigeführt werden – es sind nicht die Wiederholungen, die diesen auslösen, sondern die Variationen der Patterns, vor allem Veränderungen in der metrischen Struktur. Das Medium folgt dem Rhythmus der Musik und bewegt sich dazu – charakteristisch sind Bewegungen der Schultern und des Kopfes. (vgl. Schmidhofer 1997: 7)

Befindet sich das Medium in Trance, zieht es ein Kostüm mit der passenden Kleidung für den angerufenen Geist an (etwa eine Uniform für einen Offizier) und grüßt – in der Rolle des angerufenen Geistes – alle Anwesenden. Die Anwesenden können dem Geist nun Fragen stellen und Rat holen. Zwischen den Fragen wird Musik gespielt. Es können auch mehrere Geister erscheinen – jeder Geist hat seine eigenen Gesten, Eigenschaften, Fähigkeiten, Kleidungsstile und Sprache. Am Ende der Zeremonie verabschiedet sich der Geist durch das Medium von den Umstehenden, bevor er sich unter Musik zurückzieht und schließlich verschwindet. (vgl. Schmidhofer 1997: 4-5)

Bei dieser Zeremonie spielt Musik also eine tranceinduzierende Rolle: Durch den Tanz wird das Medium in Trance versetzt, da Tanz und Musik jedoch eine Einheit bilden, ist die Durchführung der Zeremonie ohne Musik somit nicht möglich. Neben dieser Funktion hat die Musik von Anfang an eine Rolle bei der Zeremonie: Sie belebt die Zeremonie, schafft feierliche Vorfreude und produziert gemeinsam mit Räucherstäbchen, Rum und Tanz eine die Trance förderliche Atmosphäre. Die Instrumente, die typischerweise bei *tromba*-Zeremonien eingesetzt werden, sind das Akkordeon oder die *marovany*, da das Akkordeon jedoch aufgrund der aufwändigen und teuren Beschaffung von Ersatzteilen in dieser Region kaum noch vorzufinden ist, wird es immer häufiger durch *kabôsy* oder *mandoliny* ersetzt (vgl. Schmidhofer 1997: 7).

So konnte auch während der Universitätsexkursion 2007 eine *tromba*-Zeremonie mit zwei *mandoliny*-Spielern gesehen werden. In den Interviews wurde jedoch die *marovany* als typisches *tromba*-Instrument genannt. Welche Instrumente bei dieser Zeremonie eingesetzt werden, hängt häufig vom Medium ab, da, wie bereits erwähnt, meist eine feste Zusammenarbeit zwischen Musikern und Medium besteht.

Bilo

Während *tromba* in verschiedenen Ausprägungsformen überall in Madagaskar zu finden ist, wird *bilo* nur im Südwesten der Insel praktiziert und ist vor allem typisch für die Bara. *Bilo* ist eine Heilungszeremonie: Leidet eine Person an einer Krankheit, deren Behandlung mit konventionellen Methoden keinen Erfolg bringt, wird ein *mpisikily* (*sikily*=Befragen von Körnern, meist Tamarindenkörner) konsultiert. Wird als Krankheitsursache ein böser Geist identifiziert, so wird der erkrankten Person eine *bilo*-Zeremonie unter der Aufsicht eines *mpisikily* oder *ombiasa* verordnet, die den Geist dazu bringen soll, sein Opfer zu verlassen. Als *bilo* werden gleichermaßen die erkrankte Person, der

krankheitsverursachende Geist sowie das Heilungsritual selbst bezeichnet. (vgl. Schmidhofer 1997: 5-6)

Auch hier kommt der Musik eine entscheidende Rolle für die Durchführung der Zeremonie zu: „A *bilo* ceremony is a kind of dance therapy, its music inducing the sick to dance. These dances can last for days.“ (Schmidhofer 1997: 6) Zum Abschluss der Zeremonie trinkt die erkrankte Person das Blut eines geopferten Zebus, um den Geist aus ihrem Körper zu vertreiben. (vgl. Schmidhofer 1997: 6)

Die Heilungszeremonie wird häufig von vielen Leuten besucht, da diese in ein großes Fest eingebettet ist. Zu diesem Anlass werden Familie und weitere Gäste eingeladen. Mitunter reisen auch weit entfernt wohnende Familienmitglieder zu diesem Anlass an. (vgl. Schmidhofer 1997: 9). Eine große Anzahl an BesucherInnen ist wünschenswert, denn Mitgefühl und Trost der Anwesenden tragen zu einem positiven Ausgang der Zeremonie bei (vgl. Schmidhofer 1997: 6).

Neben ihrer heilenden Funktion spielt die Musik auch im Ablauf der Feierlichkeiten eine Rolle: „Because *bilo* ceremonies can last for days, they can also be supported by other musical events from the religious ritual music at the ceremony. This can include almost any kind of music and serves as entertainment for visitors.“ (Schmidhofer 1997: 7)

In diesem Bereich sind die *mandoliny*-Ensembles angesiedelt, jedoch können diese auch im direkten Zusammenhang mit der Zeremonie auftreten: Während bei *tromba*-Zeremonien typischerweise *marovany* oder Akkordeon eingesetzt werden und eine fixe Zusammenarbeit zwischen Medium und Musikern besteht, liegt die Entscheidung, welche Musik bei der *bilo*-Zeremonie gespielt werden soll, bei der erkrankten Person (*bilo*) selbst. So spielte bei einer *bilo*-Zeremonie in Ankilimary (Commue Ehara) eine *mandoliny*-Gruppe (drei *mandoliny*s, eine Trommel, eine Trillerpfeife). Die Trillerpfeife war vor allem beim letzten Teil der Zeremonie dominant: Das *bilo* bildete gemeinsam mit den Musikern und den Umstehenden einen Kreis um das am Boden liegende Zebu, dessen Blut das *bilo* als Abschluss der Heilung trank, bevor es mit einem Tuch bedeckt und weggetragen wurde. Die Musiker begleiteten dieses Ereignis durchgehend und endeten abrupt, nachdem das *bilo* das Blut getrunken hatte.

Viele der Musikstücke, die bei *bilo*- und *tromba*-Zeremonien gehört werden können, werden nicht ausschließlich in diesen Kontexten gespielt, sondern können auch ohne bestimmten Anlass, wie zum persönlichen Vergnügen gespielt werden. Ausgenommen sind die Melodien, die durch ihren Inhalt speziell auf diese Zeremonie hinweisen sowie

einige Stücke, die charakteristisch für diese Zeremonien sind und nicht außerhalb dieses Kontexts gespielt werden. (vgl. Schmidhofer 1997: 7)

Savatsy

Bei der Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy* wird das „Mannwerden“ des Knaben gefeiert, der durch dieses Initiationsritual in der patrilinear organisierten Gesellschaft der Antanosy zum vollwertigen Mitglied der Lineage des Vaters wird. Wurde die eigentliche Beschneidung (*tapaky*) früher während des *savatsy* durchgeführt, erfolgt die Operation selbst heute großteils unabhängig von der Zeremonie bereits vorher im Krankenhaus. Es gibt unterschiedliche Formen des *savatsy*, die sich im genauen Ablauf und in der Dauer des Festes voneinander unterscheiden. Üblicherweise werden zu diesem Anlass Familienmitglieder sowie weitere Gäste eingeladen, das Fest dauert mehrere Tage an. Traditionellerweise werden hierfür Trommel-Flöten-Ensembles engagiert, die eine tragende Rolle beim Empfang der Gäste spielen. Charakteristisch für den *savatsy* sind bestimmte Gesänge, die beispielsweise von der Rolle der Mutter handeln oder Bitten an die Ahnen für einen positiven Ausgang der Beschneidungszeremonie sind. Neben diesen Ensembles und Gesängen, die eine bestimmte Funktion im Ablauf der Zeremonie innehaben, ist Musik auch an Nebenschauplätzen vorzufinden. Hier können verschiedene Musikformen Einsatz finden, so können auch für diesen Anlass *mandolin*-Gruppen engagiert werden. (siehe hierzu: Gruber 2010)

Faty

Die Totenfeier *faty* dauert mehrere Tage an, auch zu diesem Anlass ist die ganze Familie anwesend, sowie weitere Gäste, die eingeladen werden. Der Sarg (*fatapaty*) mit der oder dem Verstorbenen wird durch das Dorf zur Grabstätte (*fasana, lolo*) getragen, dazu wird *jihe (zihe)* gesungen. Auch kann hier Musik aus der Konserve eingesetzt werden, beispielsweise wird der Begräbniszug von einem Zebuwagen mit einer elektronischen Musikanlage begleitet, über die Musik aus den Lautsprechern dröhnt. Dieser Zug setzt sich aus einer großen Menge an Teilnehmenden zusammen, jedoch ausschließlich aus Nichtfamilienmitgliedern. Die Familie hat sich bereits zur Grabstätte begeben, wo sie auf den eintreffenden Sarg wartet, sodass dieser in der Grabstätte beigesetzt werden kann. Ein weiterer Bestandteil der Totenfeier ist das rituelle Weinen (*beranomaso*) direkt vor der Beisetzung des Sargs. Im Rahmen der mehrere Tage andauernden Feierlichkeiten finden

sich wiederum Nebenschauplätze, in denen verschiedene Musikformen Einsatz finden. Die Totenfeier kann verschiedene Formen haben, die sich je nach Ethnie sehr stark voneinander unterscheiden können. Auch existieren Mischformen, in denen Traditionen der Familie mit jenen der ortsansässigen sowie mit christlichen Traditionen kombiniert werden. (vgl. Protokoll Gruber 2011)

Wie André Behava in „Rites funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy“ (1991) beschreibt, unterscheiden sich die Totenfeiern voneinander in Dauer und Ablauf der Feierlichkeit, abhängig von Alter und Status der oder des Verstorbenen: So wird unterschieden, ob es sich bei dem Verstorbenen um ein Baby unter drei Monaten, um ein Kind, einen verheirateten Erwachsenen, um das Familienoberhaupt etc. handelt (siehe hierzu: Behava 1991).

Tavalý

Auch bei der traditionellen Hochzeit *tavalý* findet ein Umzug durchs Dorf statt, der von Musik begleitet wird. Traditionellerweise wird hier gesungen und geklatscht, häufig jedoch wird heute mitunter auch medial verbreitete Musik, die über eine mobile Anlage aus den Lautsprechern dröhnt, eingesetzt.

Zusammengefasst ist zu bemerken, dass alle genannten Zeremonien häufig in mehrtägige Feste eingebettet sind, sodass hier zahlreiche Nebenschauplätze vorzufinden sind, an denen verschiedene Musikformen Einsatz finden können. Die Musik spielt hier, wie auch im zeremoniellen Ablauf eine wichtige Rolle. Bei den eigentlichen zeremoniellen Handlungen werden häufig bestimmte Instrumente eingesetzt, während an den Nebenschauplätzen, die der Unterhaltung der Anwesenden dienen, verschiedene Musikformen vorgefunden werden können. Jedoch auch die traditionellerweise verwendeten Instrumente sind Veränderungen unterlegen, so wird etwa die *mandoliny* mitunter statt des Akkordeons, das schon selten vorgefunden werden kann, eingesetzt. Eine zentrale Rolle bei allen Feiern spielen die Gesänge, die sich je nach Zeremonie voneinander unterscheiden.

Eine Neuerung, die während des Forschungsaufenthaltes 2008 sowohl bei *tavalý*, als auch bei *savatsy* und *faty* beobachtet werden konnte, ist der Einsatz von medial verbreiteter Musik. Da bei fast allen Zeremonien ein Umzug durchs Dorf stattfindet, wird hier häufig eine Musikanlage auf einem Zebuwagen angebracht, um die Mobilität der Musik zu ermöglichen. Die Musikanlagen sind häufig jene der *vidéo*-Besitzer, so erzählte Charles

Rakoto Nirina⁴⁵, dessen *vidéo* seit 2000 existiert, er stelle seine Musikanlage häufig für Feste (*savatsy, tavalay, faty*) zur Verfügung bzw. kann er selbst für diese Anlässe inklusive Zebuwagen engagiert werden. Nach Rakoto spiele man bei diesen Festen sowohl traditionelle, als auch Musik aus der Musikkonserven – es sei dies eine „melange“.

6.5.3 Die *mandoliny* in nicht-zeremoniellen Kontexten

Neben den bereits erläuterten zeremoniellen Kontexten ist die *mandoliny* auch in Kontexten vorzufinden, die in keinem Zusammenhang mit einer Zeremonie stehen. Hierzu zählen Feiern wie das Neujahrsfest (*bonne année*), die Unabhängigkeitsfeier am 26. Juni, die Feier *faravaravoa* (allgemeine Bezeichnung für Feier zu einem fröhlichen Anlass), der Markttag sowie Besuche von PolitikerInnen. Bei diesen Anlässen finden verschiedene Musikformen Einsatz, es können auch mehrere Gruppen auftreten.

Ein weiterer Kontext, der nicht im Zusammenhang mit einer Zeremonie steht, ist das Musizieren zum persönlichen Vergnügen, so berichteten die Musiker der *mandoliny*-Gruppe⁴⁶ Mandaboale aus Ankilimary (Commune Ehara), sie würden jeden Abend gemeinsam spielen und dabei neue Lieder und Texte kreieren. Das Spiel zum persönlichen Vergnügen kann gleichzeitig der Abendunterhaltung anderer dienen, so sagten die Mitglieder der *mandoliny*-Gruppe Ratsama⁴⁷ aus dem Dorf Ankilimary, sie würden jeden Abend nach dem Rinderhüten gemeinsam spielen, dabei würden junge Menschen aus dem Dorf zusehen und tanzen.

In Bezug auf diesen musikalischen Kontext, bei dem abends mit oder ohne Zusehender musiziert wird, wurden wir bei Interviews in Belamoty auf eine Entwicklung aufmerksam, die Veränderungen dieser musikalischen Aufführungspraxis mit sich bringt: So berichtete Informant Kamosa Joela⁴⁸, der 1939 in Belamoty geboren ist, dass früher abends in Belamoty sehr oft *mandoliny*-Gruppen und andere Musiker gespielt hätten, als eine Art Übung bzw. Probe für ihren Auftritt bei Festen. Auch eine Informantin⁴⁹ antwortete auf die Frage, was man vor der Gründung des ersten *vidéo* am Abend gemacht habe, dass früher am Abend *mandoliny*-Spieler aufgetreten seien, man habe zugehört (wie ein Konzert aber ohne Bezahlung). Heute sei dies nicht mehr so.

⁴⁵ Interview mit Rakoto am 13.8.2008.

⁴⁶ Interview mit *mandoliny*-Gruppe Mandaboale am 6.8.2008.

⁴⁷ Interview mit *mandoliny*-Gruppe Ratsama am 17.7.2008.

⁴⁸ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

⁴⁹ Interview mit Anonym am 21.8.2008.

Auch der 63jährige Informant Tôsymangera⁵⁰ berichtete, dass in früheren Zeiten (als er etwa zehn Jahre alt gewesen sei) abends im Dorf Musiker gespielt hätten (er erinnere sich an *sesoly* und *mandoliny*). Die Musiker hätten dabei nicht auf einem Platz gespielt, sondern seien durch das Dorf gezogen und man habe getanzt. Heute sei dies nicht mehr der Fall – als Grund dafür nannte er zwei Faktoren: Einerseits würde man heute abends lieber das *vidéo* besuchen. Wie bereits in Kapitel 3.2.2 erwähnt, handelt es sich bei diesen *vidéos* um Kinos, in denen abends Filme gezeigt werden. Wie durch Feldbeobachtung festgestellt werden konnte, sind diese *vidéos* sehr beliebt und gut besucht, auch Leute aus anderen Dörfern kommen zum *vidéo*-Besuch nach Belamoty.

Als zweiten Faktor nannte Tôsymangera, dass die Sicherheitslage in Belamoty zur Zeit sehr schlecht sei. Nach dem *vidéo*-Besuch würden alle sofort nach Hause gehen um zu schlafen, da es zu unsicher sei, sich länger draußen aufzuhalten. Auch Kamosa Joela⁵¹ erzählte im Interview, dass sich die Sicherheitslage in Belamoty in den letzten Jahren verschlechtert habe. Die Kriminalität sei angestiegen, es habe nun jeder Angst um seine eigene Sicherheit, weshalb man abends nach dem *vidéo*-Besuch sofort nach Hause zurückkehre.

Das *vidéo* hat also Veränderungen in der musikalischen Aufführungspraxis mit sich gebracht. Die beiden Faktoren Sicherheit und *vidéo* beeinflussen sich auch gegenseitig:

In Bezug auf das *vidéo* bedeutet dies einerseits, dass die Leute lieber ins Kino gehen anstatt zu musizieren (auch haben die Gruppen kein Publikum mehr), andererseits ist auch der Lautstärkepegel der Musik bzw. der Filme nicht zu unterschätzen. Die Gruppen müssten sich zum Spielen etwas weiter entfernen, um ungestört musizieren zu können – dies sei wiederum wegen der Sicherheit nicht ratsam. Der größere Faktor ist aber wohl, dass das *vidéo* das Musizieren als frühere Abendbeschäftigung der Jugendlichen abgelöst hat. Des Weiteren hat das *vidéo* auch Auswirkungen auf einen Anlass, bei dem früher musiziert wurde: Uns wurde berichtet, dass *mandoliny*-Gruppen früher am Samstag am Markt gespielt hätten, heute jedoch nicht mehr. Dies kann wiederum in Verbindung mit dem *vidéo* stehen, denn wie bereits erwähnt werden am Markttag in hoher Lautstärke Musik gespielt und Filme gezeigt. Hier hat die Musik, die aus den Lautsprechern schallt, akustische Gruppen also abgelöst. Beachtet werden muss jedoch, dass Belamoty das einzige Dorf der Gemeinde Belamoty ist, in dem es *vidéos* gibt. In den kleineren Dörfern

⁵⁰ Interview mit Tôsymangera am 2.8.2008.

⁵¹ Interview mit Kamosa Joela am 4.8.2008.

existiert, mit Ausnahme von „fahrenden *vidéos*“, die durch die verschiedenen Dörfer ziehen, diese Form der Abendunterhaltung nicht.

6.5.4 Die *mandoliny* in der medial verbreiteten Musik am Beispiel der Gruppe Hazolahy

Wie im Vorhergehenden beschrieben wurde, kann die *mandoliny* in verschiedenen Zusammensetzungen auftreten. Ensembles, die sich meist aus drei Lauten bilden, sind in der Region Südwestmadagaskar sehr häufig anzutreffen und das Auftreten in dieser Formation ist typisch für diese Region.

Die Gruppe Hazolahy ist ein Beispiel dafür, dass diese Gruppen nicht nur in dörflichen Kontexten vorzufinden sind. Hazolahy ist eine 1999 gegründete *mandoliny*-Gruppe aus Fort Dauphin. Bandleader Thominot Andrianjafy schreibt die Lieder der Gruppe und spielt die Bass-*mandoliny* (vgl. Anderson 2005). Ian Anderson beschreibt ihre Musik so: „Formed in 1999 and with two albums to date, they have taken the driving *kabosy* band street sounds and local dances, such as the *mangaliba*, pumped them up with percussion, other local instruments and tight vocal harmonies into an exciting, relentless style.“ (Anderson 2005) In den Musikvideos der Gruppe ist die *mandoliny* stets präsent: Da die Bass-*mandoliny* vom Chef der Gruppe, Thominot Andrianjafy, gespielt wird, ist dieser mit seinem Instrument meist im Vordergrund zu sehen.

Die Musik der Gruppe Hazolahy ist geprägt durch den Klang der *mandoliny*, wie dies nicht nur hörbar, sondern in den Musikvideos der Gruppe auch sichtbar ist. Durch diese Medialisierung ist die *mandoliny* in den Bereich der Populärmusik übergewandert.

Die Entdeckung der Gruppe Hazolahy steht in Zusammenhang mit Charles Maurin Poty, der als eine wichtige Figur in der madagassischen Musikszene und als „Entdecker“ zahlreicher bekannter Gruppen, unter anderem der von Hazolahy, gilt: Charles Maurin Poty war der künstlerische Leiter des Musiklabels Kaiamba. Dieses wurde 1976 von Etienne Ratsiraka, dem Bruder des Präsidenten Didier Ratsiraka⁵², gemeinsam mit einigen Musikern der Ostküste gegründet. (vgl. Schmidhofer Skript 2007: 41)

Die Kulturpolitik des Ratsiraka wandte sich von der französischen Kultur ab, um die madagassische stärker zu betonen. Diese Malgaschisierung unter Ratsiraka war geprägt durch ein Bestreben, die eigene, madagassische Kultur zu betonen und dabei die Diversität

⁵² Präsident Madagaskars von 1975 bis 1993 sowie von 1997 bis 2002.

der madagassischen Musik hervorzuheben. Um zu betonen, dass sich die Musik Madagaskars aus unterschiedlichen kulturellen Formen zusammensetzt, begann man, lokales Musizieren auf eine höhere Ebene zu bringen. Eine Schlüsselfigur war hier Poty, der dies umsetzte: Im Bestreben, sich nicht nur auf die Musik in der Hauptstadt zu konzentrieren, sondern regionale Formen zu berücksichtigen, sah er sich in verschiedenen Regionen nach Gruppen um, die er förderte und auf die Bühne brachte. So wurden regionale Musikformen für den Markt entdeckt, für die Musikkonserven (Platte, Kassette, Musikvideo) aufbereitet und produziert. (Notiz Schmidhofer 2011)

Besonders geschah hier eine Förderung der Musik der *côtiers*: Das Musiklabel Kaiamba sah sich als Förderer der Musik der *côtiers*, der Küstenpopulationen, besonders des Ostens und des Nordens. Potys gutes Gespür für erfolgreiche Musik führte dazu, dass Kaiamba einen Hit nach dem anderen produzierte.⁵³ (vgl. Schmidhofer Skript 2007: 41)

Im Zuge der Suche nach regionalen Gruppen durch Poty wurde die Gruppe Hazolahy entdeckt und Alben produziert. Die *mandoliny*, das Instrument der dörflichen Jugend, wurde mit Hazolahy für den madagassischen Musikmarkt entdeckt und ist somit aus ihrem dörflichen Kontext in jenen der medial verbreiteten Musik übergewandert. Da die *mandoliny* in der Musik der Gruppe nicht nur zu hören, sondern auch im Musikvideo visuell präsent ist, könnte hier möglicherweise eine ähnliche soziale Aufwertung des Instruments eintreten, wie dies durch den Einsatz der „modernen *kabôsy*“ von Gruppen wie Mahaleo, Rossy oder Tarika Sammy geschah. Die Beliebtheit der *mandoliny* könnte somit durch ihren Einsatz von der Gruppe Hazolahy noch weiter verstärkt werden.

6.6 Fazit

Betrachtet man, in welchen Konstellationen und musikalischen Kontexten die *mandoliny* im Forschungsgebiet zu finden ist, so ist festzustellen, dass die *mandoliny* ein vielseitig einsetzbares Instrument ist. Ihr Zusammenspiel ist in unterschiedlichen Konstellationen mit anderen Instrumenten möglich. Es gibt keine fixe Besetzung, jedoch wurden zwei „Formationstypen“ von *mandoliny*-Gruppen definiert. Besonders das Zusammenspiel mehrerer (meist drei) *mandolinys* im Ensemble ist in der Gemeinde Belamoty sehr häufig

⁵³ Trotzdem dauerte die „Ära Kaiamba“, wie sie aufgrund der vielen legendären Platten genannt wurde, nur drei Jahre an, als die Produktion trotz guter Verkäufe plötzlich stoppte. Die Gründe dafür sind unklar. (vgl. Schmidhofer Skript 2007: 41)

anzutreffen. Diese Formation erfreut sich besonders bei jüngeren Musikern großer Beliebtheit und ist charakteristisch für den Südwesten Madagaskars.

Die *mandoliny* tritt in zeremoniellen Kontexten sowohl innerhalb der eigentlichen zeremoniellen Handlungen, als auch im Umfeld der Zeremonie, wo Musik der Unterhaltung der Teilnehmenden dient, auf. Dabei ist sie keiner bestimmten Zeremonie zugeschrieben, sondern kann bei diversen Anlässen eingesetzt werden.

Wie die Betrachtung der nicht-zeremoniellen Kontexte zeigt, sind *mandoliny*-Gruppen auch in diesem Bereich angesiedelt, jedoch ist die Musiklandschaft hier Veränderungen unterworfen. Wurde früher häufiger selbst musiziert, wird heute oft die medial verbreitete Musik über VCDs oder CDs gespielt. Weitere Veränderungen hängen mit den Faktoren der Sicherheit sowie dem Einfluss der *vidéo* zusammen.

Durch den Einsatz der *mandoliny* von der Gruppe Hazolahy, die durch ihre Entdeckung erfolgreich Musik produzieren, ist das Instrument in den Kontext der medial verbreiteten Musik übergewandert. Da die *mandoliny* auch im Musikvideo der Gruppe sehr präsent ist, trägt dies möglicherweise zusätzlich zur Attraktivität der *mandoliny* bei.

Die Einsetzbarkeit der *mandoliny* in unterschiedlichen zeremoniellen wie auch nicht-zeremoniellen Kontexten, die verschiedenen möglichen Konstellationen mit anderen Instrumenten sowie die Präsenz in der medial verbreiteten Musik durch die Gruppe Hazolahy sind Faktoren, die sich positiv auf die *mandoliny* auswirken und ihre Verbreitung und Beliebtheit in der Region zusätzlich fördern.

7 Zusammenfassung

Gezupfte oder mit Plektrum gespielte Halslauten sind in fast ganz Madagaskar verbreitet und erfreuen sich großer Beliebtheit. Wie ein Blick auf die Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte dieser Lauteninstrumente zeigt, wurden die ersten Lauten wahrscheinlich aus dem arabischen Raum nach Madagaskar eingeführt und von der madagassischen Bevölkerung nachgebaut und weiterentwickelt. Heute existieren in Madagaskar unterschiedliche Formen dieses Instrumententypus, die sich in Größe, Stimmung, Saitenanzahl, äußerer Gestalt und musikalischem Einsatzbereich voneinander unterscheiden. Sie sind das Resultat eines Prozesses, durch den unterschiedliche Typen der Halslaute in verschiedenen Entwicklungssträngen entstanden sind. Die einzelnen Entwicklungsprozesse genau zurückzuverfolgen ist nicht immer möglich, vielmehr ist über die Geschichte, Entwicklung und Verbreitung dieser Lauteninstrumente nur der Anfangspunkt (die Einfuhr der Lauten nach Madagaskar) und der Endpunkt (die verschiedenen Formen der Halslaute, die heute vorzufinden sind) bekannt. Auch die Abgrenzung zwischen den einzelnen Halslautentypen kann nicht immer vorgenommen werden, vielmehr verschwimmen Bezeichnungen und Formen der Instrumente bzw. beeinflussen sich diese mitunter auch gegenseitig.

In der vorliegenden Arbeit wurde jener Halslautentypus, der im Südwesten Madagaskars unter der Bezeichnung *mandoliny* verbreitet ist einer näheren Betrachtung unterzogen. Die *mandoliny* erfreut sich in der Region Südwestmadagaskar auffallend großer Beliebtheit, so konnte das Instrument während eines 2008 durchgeführten, dreimonatigen Forschungsaufenthaltes in der Gemeinde Belamoty (Region Atsimo-Andrefana, Distrikt Betioky-Sud, Südwestmadagaskar), welcher der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, in großer Zahl vorgefunden werden. Besonders das Zusammenspiel mehrerer *mandolinys* (meist in Dreierbesetzung) ist charakteristisch für die Region Südwestmadagaskar und insbesondere unter jungen Musikern sehr beliebt.

Die *mandoliny* ist ein „home-made-Instrument“, meist sind es die Musiker selbst, die ihre eigenen Instrumente mit den zur Verfügung stehenden Materialien selbst herstellen. Die Bauweise der *mandoliny* wurde in der vorliegenden Arbeit am Beispiel zweier Instrumente aufgezeigt. Wie jedoch erläutert wurde, folgt die Bauweise der *mandoliny* zwar einem

Bauprinzip, die Bauweise kann in ihrer Ausführung jedoch individuell verschieden sein. So werden für ihre Herstellung unterschiedliche Techniken, Materialien und Werkzeuge eingesetzt; da die *mandoliny* in Bezug auf Größe, Formgebung und Stimmung keiner festgelegten Norm folgen muss, unterscheiden sich folglich auch die fertig gestellten Instrumente voneinander. Wurden im Vorhergehenden zwei Herstellungsprozesse beschrieben, so können von diesen ausgehend nur bedingt Rückschlüsse auf den *mandoliny*-Bau in der gesamten Region oder gar auf den Lautenbau in ganz Madagaskar gezogen werden.

Die Betrachtung der musikalischen Kontexte, in denen die *mandoliny* anzutreffen ist, zeigt, dass das Instrument sowohl im Rahmen zeremonieller Kontexte (Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy*, Heilungszeremonie *bilo*, Besessenheitszeremonie *tromba*, traditionelle Hochzeit *tavalay*, Totenfeier *faty*) wie auch in nicht-zeremoniellen Kontexten (Neujahrsfeier *bonne année*, Unabhängigkeitsfeier, Markttag, weiter das Spiel bei der Arbeit, zur Abendunterhaltung im Dorf oder zum persönlichen Vergnügen) eingesetzt wird. Des Weiteren ist die *mandoliny* auch in der medial verbreiteten Musik vorzufinden, beispielsweise durch die Gruppe Hazolahy, die seit ihrer „Entdeckung“ erfolgreich CDs produziert.

Im Rahmen zeremonieller Kontexte ist die *mandoliny* hauptsächlich im Umfeld diverser Zeremonien, wo die Musik der Unterhaltung der anwesenden Gäste dient, anzutreffen. Jedoch kann sie mitunter auch in den eigentlichen zeremoniellen Kontexten, in denen die Musik in der Durchführung der Zeremonie eine bestimmte Funktion erfüllt, eingesetzt werden.

Bei der Untersuchung der nicht-zeremoniellen Kontexte konnten Veränderungen in der Musizierpraxis im Dorf Belamoty selbst festgestellt werden. So wurde berichtet, dass früher verschiedene Musikgruppen (unter anderem *mandoliny*-Gruppen) häufig am Markttag sowie abends zur Unterhaltung im Dorf spielten. Dies ist heute in Belamoty nicht mehr der Fall. Wie aus Interviews hervorging, wirken sich die verschlechterte Sicherheitslage sowie die Entstehung von Kinos (*vidéos*) negativ auf das Musizieren ohne bestimmten Anlass aus. Jedoch muss hier beachtet werden, dass diese Entwicklung weniger die kleineren Dörfer in der Region betrifft, als in erster Linie nur das Dorf Belamoty selbst, das sich durch seine Infrastruktur und seine Größe deutlich von den kleineren Dörfern unterscheidet.

8 Conclusio und Ausblick

Wie bereits erläutert wurde, erfreut sich die *mandoliny* in Südwestmadagaskar auffallend großer Beliebtheit. Während des Forschungsaufenthaltes in der Gemeinde Belamoty konnte das Instrument in großer Zahl vorgefunden werden, in Gesprächen mit MusikerInnen und InformantInnen wurde die *mandoliny* häufig als das bevorzugte Instrument oder das Instrument, das die InformantInnen gerne spielen würden, genannt. Abschließend sollen nun die Faktoren angeführt und diskutiert werden, die zu dieser großen Verbreitung und Beliebtheit der *mandoliny* im Forschungsgebiet geführt haben könnten.

Die Bauweise

Die *mandoliny* ist ein „home-made-Instrument“, das vom *mandoliny*-Spieler selbst hergestellt werden kann. Zum Bau werden jene Materialien verwendet, die dem Instrumentenbauer zugänglich sind, so etwa Holz, Metallteile, Plastik sowie Nylon (für die Saiten). Auch wenn das musikalische und handwerkliche Wissen bzw. die Fähigkeiten, die der *mandoliny*-Bau erfordert nicht unterschätzt werden dürfen, ist das Instrument in Bezug auf das verwendete Material leicht herstellbar: Das Material ist dem Instrumentenbauer zugänglich und kann ohne größeren finanziellen Aufwand angeschafft werden. Dass diese kostengünstige und bezüglich der Materialbeschaffung einfache Herstellung Auswirkungen auf die Verbreitung eines Instruments hat, zeigt ein Vergleich mit dem Akkordeon: Aufgrund seines hohen Anschaffungspreises und der aufwändigen Beschaffung von Ersatzteilen ist das Akkordeon, das sich in Madagaskar großer Beliebtheit erfreut, zum gegenwärtigen Zeitpunkt schon sehr selten zu finden. Sein Verschwinden steht auch im Zusammenhang damit, dass Akkordeonspieler, werden sie für Feste engagiert, wegen der hohen Kosten beim Kauf des Instruments höhere Honorare verlangen (müssen) als etwa *mandoliny*-Spieler und daher von Veranstaltern seltener engagiert werden – auch dies ist ein Faktor, der die *mandoliny* begünstigt. Die kostengünstige Herstellung der *mandoliny* wirkt sich in Verbindung mit den leistbaren Honoraren für Veranstalter folglich positiv auf ihren Einsatz bei Festlichkeiten aus.

Konstellationen mit anderen Instrumenten

Die *mandoliny* wird im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten in unterschiedlichen Konstellationen eingesetzt. Als die zwei häufigsten Formationstypen konnte der Einsatz einer *mandoliny* mit *katsa* sowie das Zusammenspiel mehrerer *mandolinys* (meist in Dreierbesetzung) definiert werden, jedoch ist die *mandoliny* keiner fixen Besetzung verschrieben, sondern in ihrem Einsatz mit anderen Musikern flexibel. Da es keine feste Besetzung gibt, können sich Gruppen leicht mit den vorhandenen Instrumenten formieren – ein Faktor, der ihren Einsatz erleichtert und fördert.

Einsatz in verschiedenen musikalischen Kontexten

Betrachtet man, in welchen musikalischen Kontexten die *mandoliny* im Forschungsgebiet zu finden ist, kann sie als ein vielseitig einsetzbares Instrument bezeichnet werden. So ist sie im Rahmen zeremonieller Kontexte, in nicht-zeremoniellen Kontexten sowie, beispielsweise durch die Gruppe Hazolahy, in der medial verbreiteten Musik zu finden. Im Rahmen zeremonieller Kontexte ist sie keiner bestimmten Zeremonie verschrieben, sondern wird bei diversen Festlichkeiten eingesetzt. In erster Linie ist sie im Umfeld der Zeremonie, wo die Musik der Unterhaltung der Gäste dient, angesiedelt. Jedoch kann die *mandoliny* auch bei den eigentlichen zeremoniellen Handlungen Einsatz finden, so wird sie vereinzelt auch bei *tromba*-Zeremonien eingesetzt und dringt damit auch in den für die Durchführung der Zeremonie entscheidenden Teil vor. Da die Entscheidung, welche Musik bei der Heilungszeremonie *bilo* gespielt wird, bei der erkrankten Person selbst liegt, kann die *mandoliny* auch in diesem zeremoniellen Kontext vorgefunden werden.

Neben diesen zeremoniellen Kontexten wird die *mandoliny* auch zu anderen Anlässen gespielt, die in keinem Zusammenhang mit einer Zeremonie stehen. Hierzu zählen neben diversen Festlichkeiten (Neujahrsfeier *bonne année*, Unabhängigkeitsfeier) auch der Markttag, weiter das Spiel zur Abendunterhaltung im Dorf, zum persönlichen Vergnügen Markttag oder das Spiel bei der Arbeit, beispielsweise während des Zebuhütens. Die *mandoliny* ist also nicht an einen bestimmten Kontext gebunden, sondern wird in unterschiedlichen musikalischen Kontexten eingesetzt. Ihr vielseitiger Einsatzbereich bringt den Vorteil, dass die *mandoliny* nicht vom Fortbestehen eines bestimmten Kontexts abhängig ist.

Modernität

Die *mandoliny* gilt als das Instrument der männlichen Jugend. Am Beispiel der Gruppe Hazolahy ist zu sehen, dass die *mandoliny* nicht nur im dörflichen Kontext auftritt. Durch die Entdeckung der Gruppe Hazolahy ist die *mandoliny* in den Bereich der medial verbreiteten Musik übergewandert. Der Einsatz der *mandoliny* in dieser Gruppe ist auch in deren Musikvideos sichtbar. Diese mediale Präsenz könnte die Popularität des Instruments gestärkt und zu ihrer Beliebtheit beigetragen haben. Dies könnte eine „soziale Aufwertung“ des Instruments zur Folge haben, wie dies bei der „modernen kabosa“ durch ihren Einsatz von erfolgreichen Gruppen wie Rossy oder Mahaleo eingetreten ist.

Ausblick

Gegenwärtig ist die *mandoliny* im Forschungsgebiet in großer Zahl vorzufinden; ihre Verbreitung und Popularität werden durch die eben beschriebenen Faktoren begünstigt. Geht man davon aus, dass sich diese Faktoren aufrechterhalten, so ist anzunehmen, dass mit diesen auch die *mandoliny*-Tradition in nächster Zukunft bestehen bleiben wird.

Jedoch konnten während des Forschungsaufenthaltes in der Gemeinde Belamoty Entwicklungen beobachtet werden, die sich negativ auf den Einsatz von akustischen Instrumenten im Allgemeinen, so auch auf jenen der *mandoliny*, auswirken: Im Rahmen diverser Festlichkeiten wird anstelle von akustischer Musik zunehmend solche eingesetzt, die über CDs (bzw. VCDs) abgespielt wird und aus den Lautsprechern dröhnt. Diese Entwicklung betrifft in erster Linie das Umfeld der Zeremonien, da hier verschiedene Musikformen zur Unterhaltung der anwesenden Gäste eingesetzt werden. Diese musikalische Unterhaltung wird häufig nicht mehr von akustischen Gruppen, die früher für diesen Zweck spielten bzw. engagiert wurden, sondern von der Musik aus den Lautsprechern bestritten. Diese musikalische Veränderung konnte zwar nur im Umfeld der Zeremonie und nicht in den für die erfolgreiche Durchführung der Zeremonie entscheidenden musikalischen Bereich beobachtet werden; in jenen Teilen, in denen die Musik eine bestimmte, für die erfolgreiche Durchführung der Zeremonie entscheidende Funktion hat, konnte der Einsatz von Musik aus der Konserve nicht beobachtet werden. Da die *mandoliny* jedoch hauptsächlich im Umfeld der Zeremonie eingesetzt wird, ist sie von dieser Neuerung betroffen. Die Zunahme von aus den Lautsprechern schallender Musik bei

zeremoniellen Festlichkeiten könnte zur Folge haben, dass *mandoliny*-Gruppen in diesem Kontext nicht mehr auftreten werden.

Des Weiteren könnte die Tatsache, dass die *mandoliny* an keinen bestimmten zeremoniellen Kontext gebunden ist, sondern in diversen Festlichkeiten eingesetzt wird, wiederum negative Auswirkungen auf ihren Einsatz haben: Da sie keinem bestimmten Kontext zugeschrieben ist, könnte sie leichter durch ein anderes Instrument ersetzt werden, als beispielsweise ein Instrument, das typischerweise in einem bestimmten Kontext eingesetzt wird (etwa die *marovany* in *tromba*-Zeremonien).

Auch Veränderungen in den nicht-zeremoniellen Kontexten betreffen die *mandoliny*, so haben im Dorf Belamoty, wie erläutert wurde, die verschlechterte Sicherheitslage und die Kinos *vidéos*, die nun als neue Form der Abendunterhaltung dienen, dazu geführt, dass heute im Allgemeinen weniger musiziert wird als früher. Zum Zeitpunkt der Feldforschung 2008 war Belamoty das einzige Dorf der Gemeinde Belamoty, in dem es ein *vidéo* gab bzw. in dem über die Abnahme von Musizieren berichtet wurde. Hier bleibt abzuwarten, ob auch in kleineren Dörfern *vidéos* entstehen werden und inwieweit dies Veränderungen auf die Musizierpraxis haben wird.

Ein weiterer Faktor, der sich negativ auf die Verbreitung der *mandoliny* auswirken könnte, ist die Attraktivität von elektrisch verstärkten Instrumenten. Wie aus Gesprächen mit MusikerInnen hervorging, ist das Ziel vieler Musiker, die *mandoliny* gegen die E-Gitarre zu tauschen. Was viele an diesem Umstieg hindert, sind die mit dem Einsatz der E-Gitarre verbundenen Kosten, denn neben dem hohen Anschaffungspreis erfordert das Spiel der E-Gitarre Strom, der in ländlichen Gegenden nur über Generatoren erzeugt wird. Diese anzumieten ist wiederum mit hohen Kosten und Aufwand verbunden. So ist der Einsatz von elektrisch verstärkten Instrumenten vielen Gruppen aufgrund der hohen Kosten (noch) nicht möglich. Abzuwarten bleibt in diesem Zusammenhang jedoch, inwiefern die Anbindung ländlicher Gegenden an das Stromnetz Veränderungen in Bezug auf die Musik mit sich bringen wird.

Quellenverzeichnis

Publikationen

- Anderson, Ian: Madagascar. A parallel universe. In: Broughton, Simon (Hg.): The rough guide to world music. Bd 1: Africa&Middle East. London (u.a.): Rough Guides ³2006, S. 197-210.
- Behava, André: Rites funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy. Diplomarbeit, Antsiranana 1991.
- Beyer, Norbert: Lautenbau in Südindien. M. Palaniappan Achari und seine Arbeit. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 1999.
(Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 69, Musikethnologie XI)
- Clerfeuille, Sylvie: Évolution des instruments à cordes malgaches et leur influence sur les guitares de l'île. In: Kadima-Nzuji, Mukala (Hg.): Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique. Brazzaville-Congo: FESPAM, Paris: l'Harmattan 2004. (Publications du Festival Panafricain de Musique), S. 401-407.
- Domenichini-Ramiaramanana, Michel: Des instruments de Musique de Madagascar. In: Ambario 2. Antananarivo 1980, S. 87-131.
- Domenichini-Ramiaramanana, Michel: Lokanga. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Vol. 2: G-O. New York: Grove Dictionaries of Music; London: MacMillan 1984, S. 536.
- Dournon, Geneviève: Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels. Paris: Editions Unesco 1996.
- Dournon, Geneviève: Organology. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology. An Introduction. New York: Norton; London: Macmillan 1992. (The New Grove Handbooks in Music: 1)
- Eichmann, Ricardo: Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3. – 9. Jh. N. Chr. aus Ägypten. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo. Mainz am Rhein: von Zabern 1994. (Sonderschrift, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo: 27)

- Eichmann, Ricardo/ Pfäffgen, Peter/ Beyer, Norbert: Lauten. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 5/2: Laut-Mein. Kassel (u.a.): Bärenreiter (u.a.) 1996, S. 942-994.
- Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud: Plan Communal de Developpement de la Commune Rural de Belamoty. Fivondronanana de Betioky Sud. Province Autonome de Toliara. Toliara: 2003.
- Hornbostel, Erich M. von/ Sachs, Curt: Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch. Sonderdr. Berlin: Reimer 1914, S. 553-590.
- Mallet, Julien: Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar. Ancêtres, cassettes et bals-poussières. Paris: Edition Karthala 2009. (Hommes et sociétés)
- Nettl, Bruno: Theory and Method in Ethnomusicology. New York: Free Pr. of Glencoe 1964.
- Nettl, Bruno: The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts. New edition. Urbana, Chicago: Univ. of Illinois Press ²2005.
- Neubert, Sabine: Die Stellung des Rindes in der Kultur und Ökonomie der madagassischen Gesellschaft. Köln: OMIMEE Intercultural Publ. 1995. Zugl.: Magisterarbeit, Univ. Göttingen, 1995.
- Poché, Christian: Quanbūs. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 20: Pohlman to Recital. London (u.a.): Macmillan (u.a.) 2001, S. 646-647.
- Rabenirina, Jean Jacques: Circoncision et rite virilité des antanosy de Soamanga Madagascar. Diplomarbeit, Université de Bordeaux 1992/1993.
- Rakotomalala, Mireille: Performance in Madagascar. In: Nettl, Burno (Hg.): The Garland encyclopedia of World Music. Stone, Ruth (Hg.): Africa. New York (u.a.): Garland 1998, S. 781-792.
- Randrianary, Victor: Madagascar. Les Chants d'une île. Arles: Cité de la Musique/Actes Sud 2001.
- Sachs, Curt: Les instruments de musique de Madagascar. Paris: Inst. d'Éthnologie 1938. (Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie; 28)
- Schmidhofer, August: Kabôsy, mandoliny, gitara. Zur Entwicklung neuerer Populärmusikformen in Madagaskar. In: Schmidhofer, August u.a. (Hg.): For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday. Frankfurt am Main, Wien (u.a.): Lang 1994. (Vergleichende Musikwissenschaft; 3)

- Schmidhofer, August: Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe der Musik Madagaskars. Frankfurt am Main (u.a.): Lang 1995. (Vergleichende Musikwissenschaft, Bd 2)
- Schmidhofer, August: Madagaskar. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 5/2: Laut-Mein. Kassel (u.a.): Bärenreiter (u.a.) 1996, S. 1531-1536.
- Schmidhofer, August: Valiha. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 9: V-Z. Kassel (u.a.): Bärenreiter (u.a.) 1998: 1230-1235.
- Schmidhofer, August/ Domenichini-Ramiaramanana, Michel: Madagascar. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 15. London (u.a.): Macmillan (u.a.) 2001, S. 526-529.
- Wegner, Ulrich: Afrikanische Saiteninstrumente. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1984. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 41: Abteilung Musikethnologie 5)
- Zakaria, Rakotonarivo A.: Premier livre de Kabaosa Malagasy. Bilingue. Antananarivo: Tsipika ²1996.

Onlinequellen

- URL: http://www.atlasofpluckedinstruments.com/middle_east.htm [3.2.2011]
- URL: <http://www.india-instruments.de/HTML-seite/reparaturen.html> [16.10.2011]
- URL: http://jean.marline.free.fr/Bana/Kabosy.php?&choix_langue=malagasy&legende_visite=mpitsidika%20hatramin%2527ny%2026-Feb-2008 [3.2.2011]
- URL: <http://en.pons.eu/dict/search/results/?l=deen&q=rudimentary> [29.1.2012]
- URL: http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/Madagaskar/Innenpolitik_node.html#doc351008bodyText1 [30.1.2012]
- URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ml6BP1kTuEo&feature=related> [30.1.2012]
- URL: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=IK25tPeuJxA> [30.1.2012]

CD-Beitexte

- Anderson, Ian: Beitext zur CD: The Rough Guide to the Music of Madagascar. RGNET 1163 CD World Music Network 2005.
- Randrianary, Victor: Beitext zur CD: Madagascar, Pays Antanosy, Sarandra. C 560214 Ocora Radio France 2007. (zit. 2007a)
- Schmidhofer, August: Beitext zur CD: Madagascar. Awakening The Spirits. Music in Tromba and Bilo Trance Rituals. MCM 3011. Multicultural Media 1997.

Sonstige Quellen

- Gruber, Cornelia: Musik und Tanz bei der Knabenbeschneidungszeremonie savatsy. Ergebnisse einer Feldforschung bei den Antanosy des Onilahy-Tals in Südmadagaskar. Diplomarbeit, Universität Wien, 2010.
- Gruber, Cornelia: Protokolle der Tonaufnahmen 2011 in Madagaskar.
- Schmidhofer, August: Die Musik Madagaskars und der Maskarenen. Skript zur Vorlesung im Sommersemester 2007, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien.
- Schmidhofer, August: Protokolle der Tonaufnahmen 1988 in Madagaskar (Zeitraum: 12.5. 1988-8.7.1988).

Interviewverzeichnis (Feldforschung 2008)

Datum	Ort ⁵⁴	Interviewpartner
16.7.2008 17.7.2008	Ankilimary	Soalia, ein <i>mandoliny</i> -Musiker (u.a).
17.7.2008	Ankilimary	Mitglieder der <i>mandoliny</i> -Gruppe „Ratsama“
21.7.2008	Mihaiky	Repasa und Tsivery, Musiker
1.8.2008	Belamoty	Miamenty, ein Berater der Gemeinde
2.8.2008	Belamoty	Tôsymangera, ein Musiker

⁵⁴ Die angegebenen Orte befinden sich in der Gemeinde Belamoty, wenn nicht anders vermerkt.

4.8.2008	Belamoty	Kamosa Joela, ein älterer Bürger
4.8.2008	Belamoty	Mahasoa, ein Musiker (u.a.)
5.8.2008	Ankilimary (Gemeinde Ehara)	Mahita und Mosa Rene, Musiker
6.8.2008	Ankilimary (Gemeinde Ehara),	Mitglieder der <i>mandoliny</i> -Gruppe „Mandaboale“
6.8.2008	Ankilimary (Gem. Ehara)	Mahavy, ein Musiker (u.a.)
13.8.2008	Belamoty	Charles Rakoto Nirina, ein <i>vidéo</i> -Besitzer
21.8.2008	Belamoty	Anonym

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abb. 1: Madagaskar (Vérin 2004).....	15
Abb. 2: Ethnische Gruppen Madagaskars (Vérin 2004: 62)	18
Abb. 3: Belamoty und Umgebung (Institut National de Geodesie et Cartographie).....	20
Abb. 4: Qanbūs. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/popup_fig/img/grove/music/F010202 [6.7.2011].....	28
Abb. 5: Darstellung eines madagassischen Wohnzimmers – an der Wand hängend eine Gitarre. Bildtitel: „Ramatoa“ In: Hauptgraf zu Pappenheim: Madagascar. Berlin: Dietrich Reimer 1906, S. 55.	32
Abb. 6: Mandoline aus Madagaskar in der Musikinstrumentensammlung des Münchner Stadtmuseums. Foto: August Schmidhofer.	33
Abb. 7: Eine „moderne <i>kabôsy</i> “. URL: http://jean.marline.free.fr/Bana/Kabosy.php?&choix_langue=malagasy&legende_visite=mpitsidika%20hatramin'ny%2026-Feb-2008 [7.7.2011].....	41
Abb. 8: Titelblatt von Rakotonarivo A. Zakarias „Premier livre de Kabaosa Malagasy“ (1996).....	42
Abb. 9: Baubesprechung und Preisverhandlung mit dem Instrumentenbauer Soalia. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 18.7.2008.....	53
Abb. 10: Instrumentenbauer Soalia mit dem Holzstück, aus dem die <i>mandoliny</i> entstehen wird. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 18.7.2008.....	54
Abb. 11: Der Hals der <i>mandoliny</i> wird geformt. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 18.7.2008.	55
Abb. 12: Der Hals des Instruments wird auf die passende Dicke zugeschnitten. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 18.7.2008	56
Abb. 13: Der Korpus wird ausgehöhlt. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 18.7.2008	56
Abb. 14: Ausgangsmaterial für die zweite Etappe des <i>mandoliny</i> -Baus. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	57

Abb. 15: Abhobeln der Korpusoberseite. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	58
Abb. 16: Die Decke wird probeweise auf den Korpus gelegt. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	58
Abb. 17: Das überstehende Holz der Decke wird auf den Seiten mit der Axt entfernt. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	59
Abb. 18: Anpassen der Decke. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	59
Abb. 19: Das Schallloch wird mit einem Messer ausgeschnitten. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	60
Abb. 20: Anfertigung des Wirbelkastens. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	60
Abb. 21: Das Bohren der unteren zwei Wirbellöcher. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	61
Abb. 22: Die Wirbel werden mit dem Messer zugeschnitzt. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	62
Abb. 23: Das Anbringen der zugeschnittenen Wirbel. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	62
Abb. 24: Das Instrument am Ende der dritten Bauetappe. Foto: Elisabeth Magesacher, Ankilimary, 23.7.2008	63
Abb. 25: Das Anbringen der Saiten. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 23.7.2008 ..	64
Abb. 26: Die Saiten werden an den Wirbeln befestigt und durch Drehen der Wirbel fixiert. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 23.7.2008.....	64
Abb. 27: Das Stimmen der <i>mandoliny</i> . Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 23.7.2008	65
Abb. 28: Der erste Bund wird mithilfe von Kaktusstacheln als Nägel angebracht. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 23.7.2008	65
Abb. 29: Soalia mit der fertig gestellten <i>mandoliny</i> . Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 23.7.2008	66
Abb. 30: Das Ausgangsmaterial und das Werkzeug des Instrumentenbauers. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	67

Abb. 31: Instrumentenbauer Mahasoa mit dem Instrument (Rückseite). Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	68
Abb. 32: Das Anpassen der Decke. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	69
Abb. 33: Zurechtsägen der Decke. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	69
Abb. 34: Der Wirbelkasten nach dem Anbringen der Saiten. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008.....	70
Abb. 35: Der Korpus nach dem Bespannen der Saiten. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008.....	71
Abb. 36: Mahasoa beim Stimmen des Instruments. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	72
Abb. 37: Mahasoa beim Stimmen des Instruments. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008.	72
Abb. 38: Der neue Besitzer der <i>mandoliny</i> mit dem fertig gebauten Instrument. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	73
Abb. 39: Das fertig gebaute Instrument mit Plektrum. Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008.....	73
Abb. 40: Bezeichnungen der Instrumententeile der <i>mandoliny</i> . Foto: Elisabeth Magesacher, Belamoty, 20.8.2008	75
Abb. 41: <i>Mandoliny</i> -Gruppe Sikalezy. Foto: Elisabeth Magesacher, Ambondropaly, 18.8.2008	88
 Tabelle 1: Übersicht über die aufgenommenen <i>mandoliny</i> -Gruppen (Feldforschung 2008)	 86

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Halslaute *mandoliny*, die im Südwesten Madagaskars unter dieser Bezeichnung verbreitet ist und die sich in diesem Gebiet besonders bei jungen MusikerInnen auffallend großer Beliebtheit erfreut, portraitiert. Zu diesem Zweck wird die Entstehungs-, Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte des Instruments aufgerollt, seine Bau- und Spielweise werden beschrieben, und die musikalischen Kontexte, in denen das Instrument eingesetzt wird, werden dargestellt. Zudem wird der Frage nachgegangen, welche Faktoren für die große Beliebtheit und Verbreitung der *mandoliny* in diesem Gebiet verantwortlich sind. Neben den genannten Fragestellungen wird auch auf Musiklandschaft und Musizierpraxis im Forschungsgebiet sowie auf deren Veränderungen eingegangen. Dieser Arbeit liegt eine 2008 durchgeführte Feldforschung in der Gemeinde Belamoty und Umgebung (Region Atsimo-Andrefana, vormals Provinz Toliara) in Südmadagaskar zugrunde.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Elisabeth Magesacher
Geburtsdatum	07.06.1986
Geburtsort	Villach
Staatsangehörigkeit	Österreich

Bildungslaufbahn

2004 – 2012	Diplomstudium Musikwissenschaft mit Spezialisierung in Ethnomusikologie an der Universität Wien
2004 – Gegenwart	Diplomstudium Deutsche Philologie mit Spezialisierung in Deutsch als Fremdsprache (DaF) an der Universität Wien
Okt. 2011 – Gegenwart	STUBE-Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur (viersemestriger Lehrgang)
Juli – Sept. 2008	Forschungsaufenthalt in Madagaskar; Forschungsschwerpunkte: Lauteninstrumente, Musizierpraxis, musikalische Entwicklungen in Belamoty und Umgebung; KWA-Stipendiatin
Sept. 2007 – Feb. 2008	ERASMUS-Auslandssemester an der Universität François Rabelais de Tours, Frankreich
März – April 2007	Studienreise vom Institut für Musikwissenschaft nach Madagaskar
1996 – 2004	Gymnasium St. Martin, Villach

Sprachen

Englisch (C1)
 Französisch (C1)
 Türkisch (rudimentäre Kenntnisse)

Berufserfahrung (Auswahl)

März 2012	Praktikum bei DER STANDARD (Kulturredaktion)
April 2011 – Gegenwart	Gründungs- und Vorstandsmitglied von EMuK (Ethnomusikologischer Kulturverein Wien)
Sept. 2010 – Juni 2011	DaF-Lektorin an der Technischen Universität Wien
Aug. – Sept. 2009	DaF-Trainerin bei Actilingua Academy, Wien